Основ набет 2 Сериков

ЗНАК ПОЧЕТА

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

2 1978



М. В. Фрунзе принимает
Первомайский парад.
1925 г.

*Центральный
государственный архив
кинофотодокументов*



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 2. 1978
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. В строю.
Фото Владимира Богданова (Москва)
3-я стр. Хорошо было парить в облаках.
Фото Е. Хорака (Канада) («Интерпрессфото-77»)
4-я стр. Испытание на прочность.
Фото Анатолия Поддубного (Киев)

Адрес редакции:
101000, Москва, Центр, М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел искусства фотографии
228-99-11
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А05001
сдано в набор 30/XI-77 г.
подп. к печ. 6/I-78 г.
формат 62×92$^{1}/_{8}$
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 234 000
зак. 1422
цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

ЛЕТОПИСЬ АРМИИ МИРА

К 60-летию СОВЕТСКИХ ВООРУЖЕННЫХ СИЛ

Армия Страны Советов! Созданная В. И. Лениным, Коммунистической партией в трудные для молодой республики дни, она была и остается надежной защитницей революционных завоеваний нашего народа, армией, стоящей на страже мира во всем мире. Страницы героической шестидесятилетней истории Советских Вооруженных Сил наполнены ярчайшими, незабываемыми событиями: самоотверженная борьба с белогвардейцами и интервентами в годы гражданской войны, надежная охрана границ нашего Отечества, всемирно-историческая победа над германским фашизмом и японским милитаризмом на фронтах Великой Отечественной, постоянная готовность встать на защиту дела мира против всех и всяческих поджигателей новой войны, любителей военных авантюр. Армия Советской страны — гордость, слава, любовь нашего народа, плоть от плоти которого она была, есть и будет.

Боевые подвиги, жизнь и быт советских воинов всегда привлекали внимание писателей, поэтов, художников, деятелей театра, кино, телевидения. Военно-патриотическая тема занимает особое место в нашей прессе. На страницах газет и журналов в годы войны публиковались корреспонденции с фронта — строки, пахнущие пороховым дымом, страстные, полные веры в победу, и рядом с ними — фотографии с места боевых действий, документальные свидетельства подвига, фотографии, рассказывающие о тяжелой, опасной, святой работе солдата на войне. Со страниц периодической прессы многие снимки со временем

перешли на выставочные стенды, в альбомы и фотокниги, на экраны документального кинематографа и телевидения. Они стали визуальной летописью борьбы и побед советского народа и его армии.

Фотокадры наших дней — сегодняшняя армия Советского Союза, ее солдаты и офицеры, овладевшие в совершенстве могучей военной техникой, люди высокой идейной закалки, образованные и культурные.

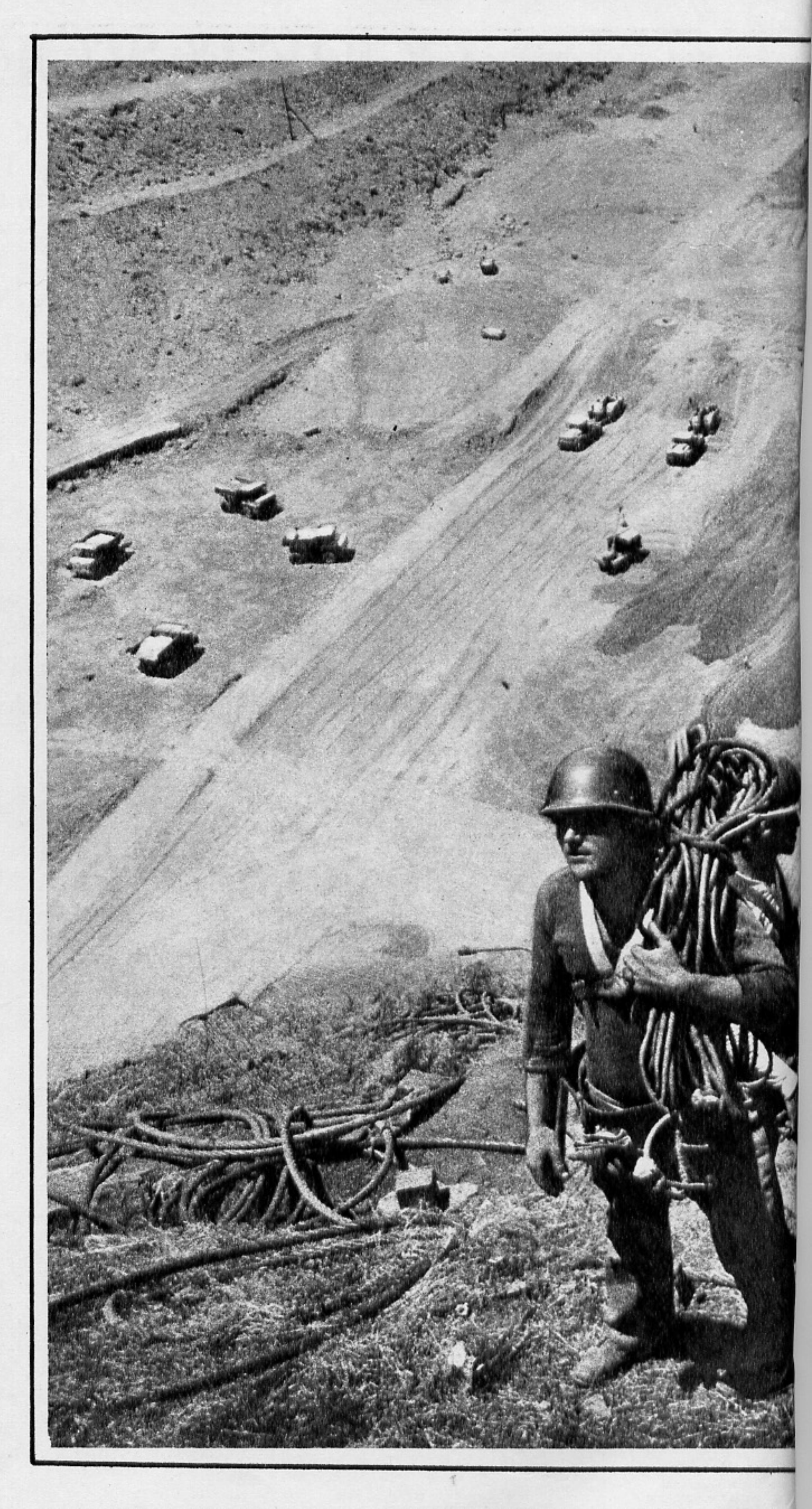
Военно-патриотическая тема в творчестве фотожурналистов и фотолюбителей всегда находила и находит широкое признание читателей газет и журналов, посетителей фотовыставок. К этой теме охотно обращаются фотокорреспонденты не только военных иллюстрированных изданий, но и всей нашей прессы. С каждым годом расширяются границы темы; фотожурналисты настойчиво ищут новые сюжеты, умело используют жанровый диапазон, предлагают вниманию читателей фоторепортажи, фотоочерки, серии снимков, рассказывающих о воинской службе, боевой и политической учебе солдат и офицеров, о деятельности ДОСААФ, о неразрывной связи между армией и народом. Из года в год растет число фотоальбомов и фотокниг, посвященных Вооруженным Силам Советского Союза.

В Отчетном докладе XXV съезду КПСС товарищ Л. И. Брежнев сказал: «Ни у кого не должно быть сомнений и в том, что наша партия будет делать все, чтобы славные Вооруженные Силы Советского Союза и впредь располагали всеми необходимыми средствами для выполнения своей ответственной задачи — быть стражем мирного труда советского народа, оплотом всеобщего мира».

Советские Вооруженные Силы с честью выполняют ответственную задачу, поставленную партией.

Долг наших фотожурналистов — создать на высоком идейном и профессиональном уровне новые страницы военно-патриотической фотолетописи, достойные этой благородной темы.

Генерал-майор
В. МАКАРОВ,
главный редактор журнала
«Коммунист Вооруженных Сил»



ФОТОПУБЛИЦИСТЫ ВЕДУТ РАССКАЗ...

Всеволод
ТАРАСЕВИЧ

Скалолазы Нурекской ГЭС

Редакция «Советского фото» вводит новую рубрику «Фотопублицисты ведут рассказ...» Под этой рубрикой на первых полосах журнала будут публиковаться снимки, рассказывающие средствами фотопублицистики о советском образе жизни, достижениях народа во всех областях экономики, науки и культуры, о передовиках

социалистического соревнования за досрочное выполнение десятой пятилетки.
«Советское фото» обращается к фотомастерам, фотослужбам агентств печати, редакциям газет и журналов с просьбой рекомендовать для публикации произведения фотожурналистов, обладающие высокими профессиональными достоинствами.

На этих страницах редакция представляет вниманию читателей работу Всеволода Тарасевича (АПН) «Скалолазы Нурекской ГЭС». Снимок, оригинальный по композиционному решению, показывает масштабы стройки, молодых рабочих — представителей профессии мужественных, сильных и смелых.



ЭСТАФЕТА ТВОРЧЕСТВА

ЗАМЕТКИ С ВСЕСОЮЗНОЙ ВЫСТАВКИ РАБОТ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ

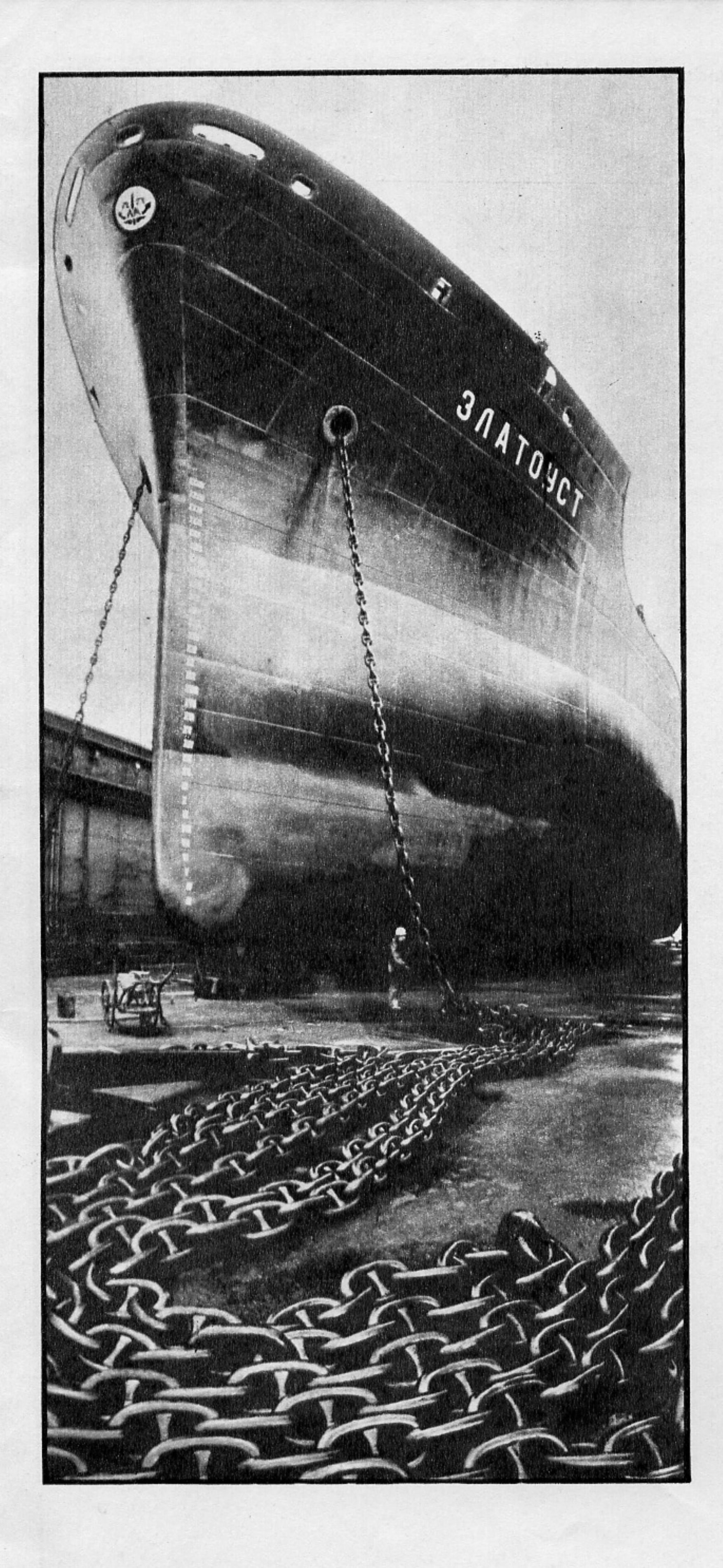
Завершил работу первый Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества трудящихся. В рамках фестиваля было организовано около 18 тысяч фотолюбительских выставок на предприятиях, в колхозах, совхозах, учебных заведениях, воинских частях и 170 областных, краевых, республиканских выставок. В них приняло участие более 134 тысяч фотолюбителей страны. На Всесоюзную выставку работ фотолюбителей был отобран 831 снимок.

Весьма знаменательно, что выставка работ самодеятельных фотохудожников открылась и проходила одновременно, в одном павильоне с международной выставкой «Интерпресс-фото-77» и ретроспективной экспозицией, посвященной 60-летию Великого Октября.

Это еще раз говорит о возросшем идейном и художественном уровне мастерства фотолюбителей.

В этом номере журнала мы предоставляем слово искусствоведу А. Александрову, который делится своими впечатлениями о Всесоюзной выставке работ фотолюбителей страны.





В. КОЧЕЛАЕВСКИЙ
Веселое настроение

Д. ЗЮБРИЦКИЙ
На судоремонтном заводе

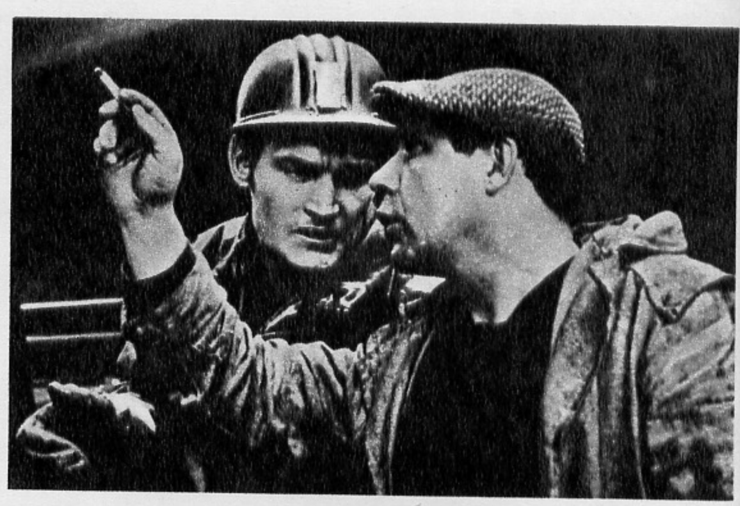
До недавнего времени любительские фотовыставки очень старались во всем походить на профессиональные. Кое в чем это им удавалось. Доброжелатели, однако, потихоньку вздыхали: «По уровню немножко не дотягивают...» И как-то не приходило нам в голову, что ни в чем и ни до кого дотягиваться не надо. Мне однажды довелось услышать по радио, как девушка из самодеятельности, существо, видимо, доброе и честное, сказала: «Нас сюда собрали не для того, чтобы мы в совершенстве овладели сольфеджио, — просто для того, чтобы сделать из нас хороших людей». Можно возразить: самодеятельность воспитывает человека духовно и эстетически с помощью искусства, и если искусством не овладеешь, воспитания не получится. Довод логичный, но несущественный. Сокрушаться по поводу творческого уровня нашей фотографической самодеятельности нет никаких оснований. Почти на каждой выставке достаточно работ, по мастерству своему стоящих вровень, а то и превосходящих многие профессиональные.

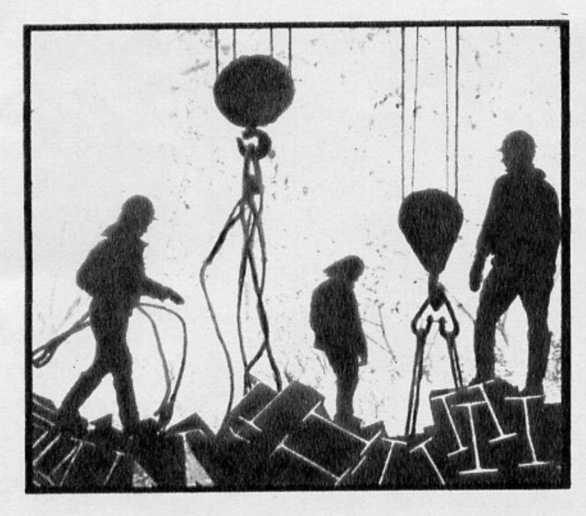
На любительских выставках обычно стараются достойно показать работы авторов во всех жанрах. Раздел репортажей, к примеру, всегда стремятся представить по отношению к другим разделам в такой же преобладающей пропорции, как и на выставках фотожурналистов. Но любитель по части событийного репортажа не в состоянии быть так же плодотворен, как журналист. Репортаж — ведущий жанр для фотожурналистики, а не для самодеятельного фотоискусства. Любительские выставки при таком подтягивании пропорций только проигрывают в сравнении с профессиональными, создают неправильное представление о любительском творчестве и его естественных устремлениях.

Профессиональная фотожурналистика призвана воспитывать читателей и зрителей, любительская фотография, как и всякая самодеятельность, должна прежде всего воспитывать авторов. Таково ее исходное назначение. Об огромных достижениях нашего самодеятельного искусства, как правильно замечает В. Демин («СФ», 1977, №11), мы говорим не потому, что оно дало профессиональному столько-то певцов, художников или инструменталистов, и не потому, что фотовыставки любителей тематически походят на журналистские. Оценивая успехи самодеятельности, нельзя, видимо, забывать немудреное прозрение той девушки: «...чтобы сделать из нас хороших людей»

По любительским экспозициям мы судим прежде всего о духовном мире людей, увлеченных фотографическим творчеством, об их эстетических иска-











А. ПЧЕЛИНЦЕВ
Гимн природе

Ю. ЛЕВИН
Строители кораблей

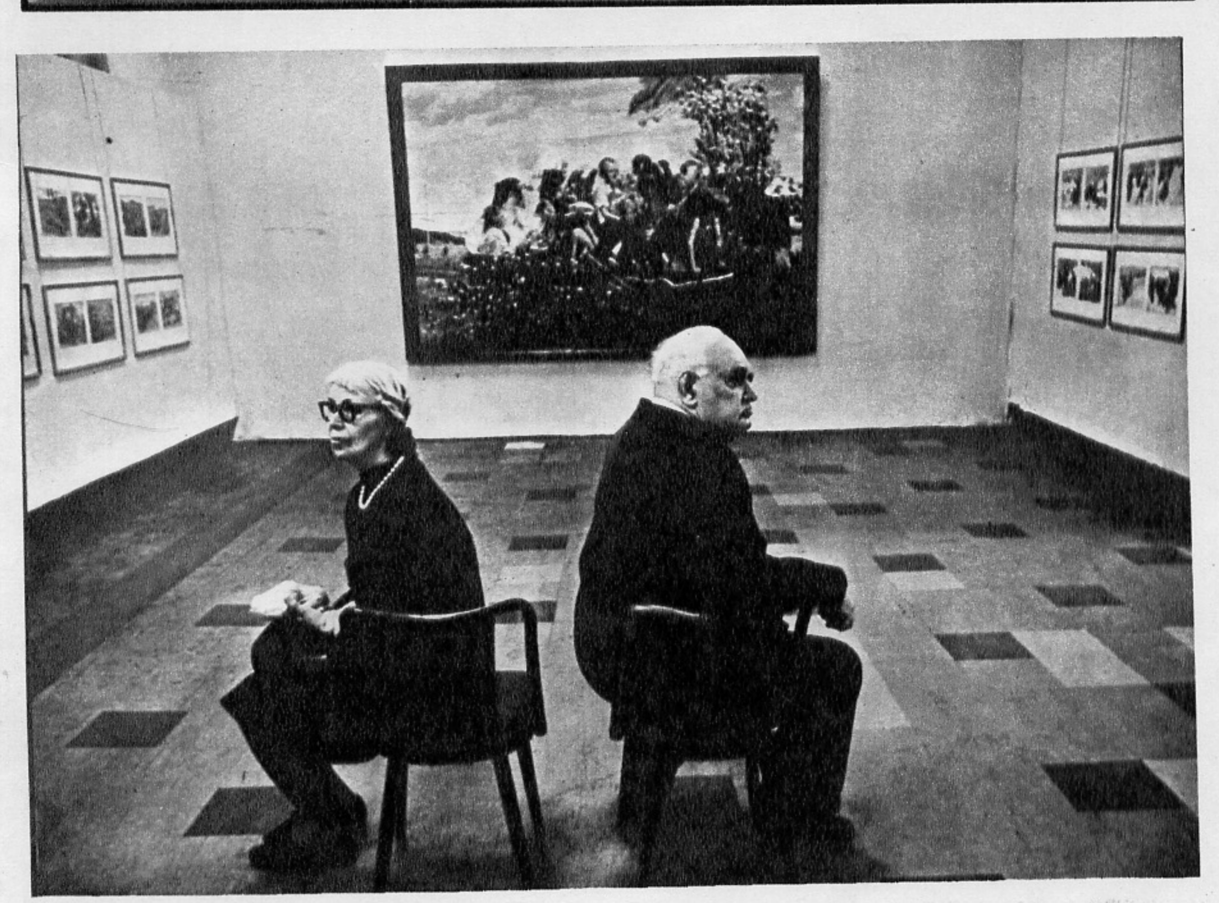
П. ИВЧЕНКО
Художественная гимнастика

А. ГРИНЬКО
Весна на стройке

Б. ЧИГИШЕВ
Плывет лебедушкой

Н. МАЛЫШЕВ
«Россия»

А. БАРЕЙШИС
Разные вкусы



Л. ВАЛОДИС
На концерте

И. КАЛЬВЯЛИС
Из серии «Дюны»

А. СУПРУН
Весна в лесу

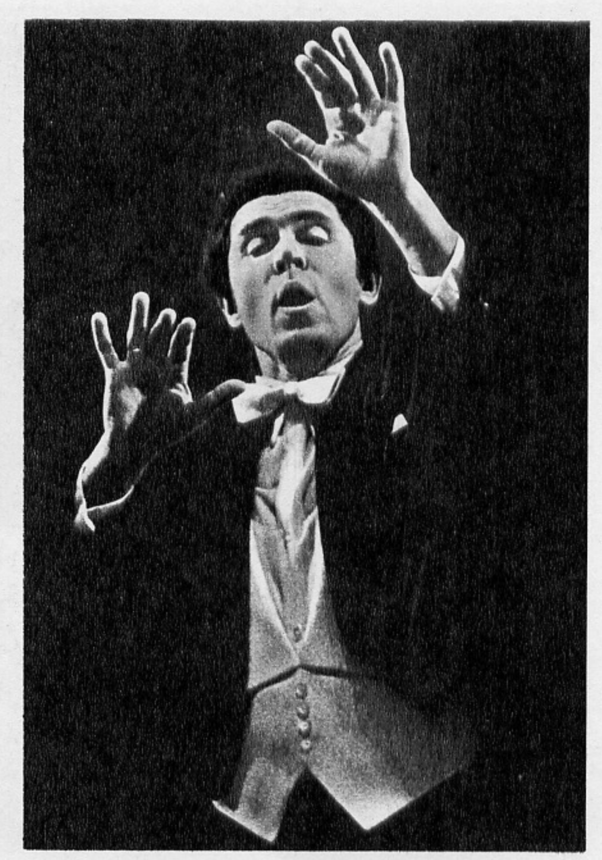
В. СЕДЫХ
Северный хоровод

Б. САВЕЛЬЕВ
По волнам
моей памяти

В. КЛЕТНЕВ
Дирижер

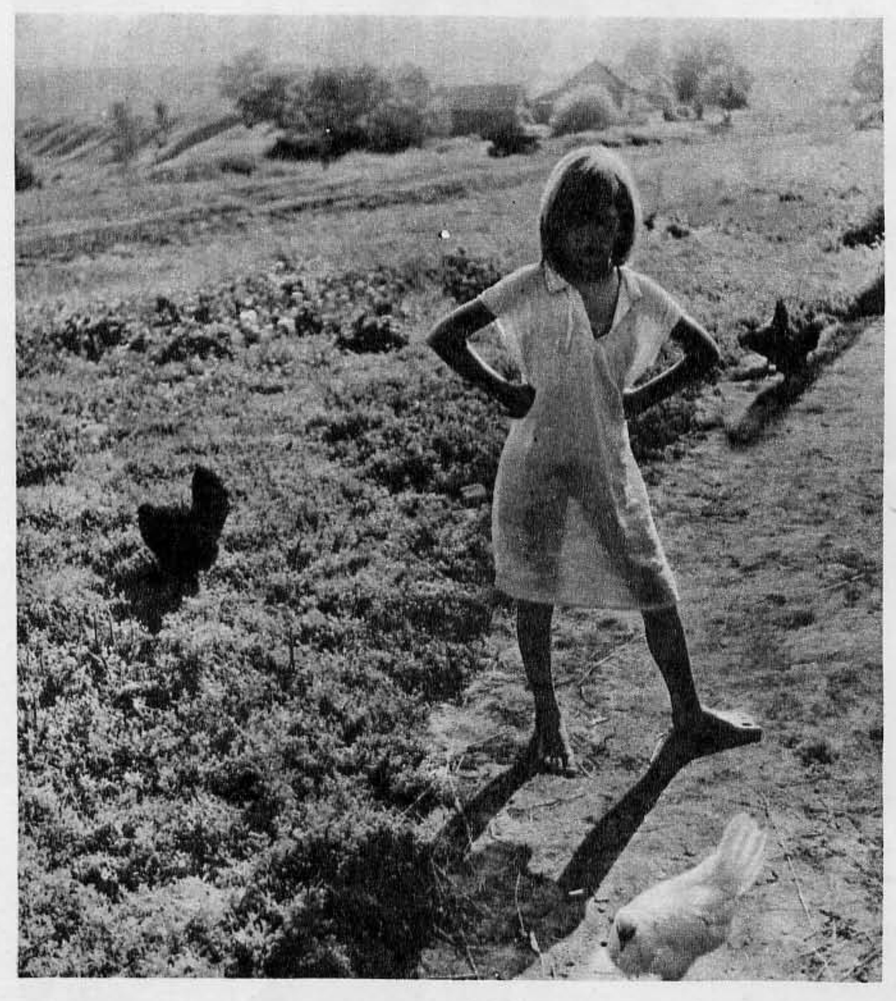
И. ШЕВЧЕНКО
Этюд







В. БРАУНС
Весенний пейзаж

М. ГОЛОСОВСКИЙ
Деревенский мотив

ниях, угадываем идущие «снизу» тенденции развития нашей культуры. И об этом хочется сказать прежде всего в связи с Всесоюзной выставкой работ фотолюбителей, подведшей итог их участия в первом Всесоюзном фестивале самодеятельного художественного творчества трудящихся. Выставка получилась масштабная. Она продемонстрировала многие положительные стороны любительского фотоискусства и обнаружила... недостатки прежних фотосмотров.

На выставке был представительный раздел репортажа и жанровых снимков на промышленную и сельскую тему. Стоя у этих стендов, пытаешься додуматься до первопричины — в чем слабость некоторых работ? Дело, наверное, в том, что снимки любителей на эти темы не должны быть ни слабее, ни сильнее профессионального репортажа — они должны быть другими.

Как бы ни был «вхож» репортер на то или иное предприятие, у него все же взгляд извне. У человека, работающего на этом предприятии, — взгляд изнутри. У репортера преимущество в профессиональных навыках, мастерстве. Но то, что он должен разглядеть, угадать, работающий знает повседневно, досконально. И как хорошо, когда любители используют это свое преимущество! Естественно и их стремление эстетизировать труд человека. Но порой увлеченная погоня за «фотографическим уровнем» приводит к подражанию устоявшимся приемам.

Мне представляется, что с репортажем в творчестве фотолюбителей естественно должен соперничать жанровый снимок — любитель более склонен раскрывать сущность в повседневности. И тогда сама собой ослабнет потребность в «изобретательных» формах подачи.

Порой любители, судя по выставочным стендам, стремятся рассказать в жанровых снимках о творческом труде живописцев, скульпторов, музыкантов в «изысканной» форме. Эффектные взмахи дирижерских рук. Или триптих, посвященный художнику, — несколько манерный его портрет, красивый интерьер мастерской, романтическое писание картины у пенного моря. По фотографическим достоинствам снимки эти хороши, по содержанию... претенциозны.

Итак, с репортажем и жанром на тему труда дело на выставке обстоит, на мой взгляд, лучше, чем на большинстве предыдущих, но еще далеко не так, как хотелось бы. Эта тема довольно трудна для решения, но она важна в нашем фотоискусстве, в том числе и в любительском. Значит, надо стремиться разрабатывать ее глубже и многограннее.

Окончание см. на стр. 27

ИТОГИ ПЕРВОГО ФЕСТИВАЛЯ

Председатель секции фотоискусства Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся, заместитель председателя правления Союза журналистов СССР А. И. Лосев отвечает на вопросы нашего корреспондента:

1. Какие проблемы фотолюбительского движения выдвинул первый Всесоюзный фестиваль, каким образом они могут быть решены?
2. Каковы взаимоотношения самодеятельного фотоискусства с профессиональным?
3. Соответствует ли техническая оснащенность фотолюбителей художественному уровню фотолюбительского творчества?
4. Каковы тенденции роста числа фотолюбителей в стране?
5. Что следует учесть при подготовке будущих фестивалей всесоюзного масштаба?

1. Всесоюзный фестиваль, несомненно, способствовал развитию фотолюбительского творчества в нашей стране. Положительные его итоги еще дадут о себе знать. Вместе с тем выявились и проблемы. Точнее сказать, они и раньше были известны, но только в ходе фестиваля была осознана необходимость их безотлагательного решения. Не буду перечислять все проблемы. Главная из них — отсутствие в стране единого организационного и методического центра по работе с фотолюбителями и фотоклубами (по типу обществ книголюбов, филателистов, комиссии по работе с кинолюбителями при Союзе кинематографистов СССР).

Целесообразность создания такого центра очевидна. Приведу один пример. Как только в Литовской ССР было создано Общество фотоискусства, уровень художественной фотографии там неизмеримо вырос. Разрозненные, обособленные, автономно действующие кружки, клубы не смогли бы сделать и десятой доли того, что сделано этим обществом. Советское фотолюбительство — это здоровый, находящийся в расцвете сил творческий организм. Отсутствие единой фотоорганизации лишь сдерживает его рост, его развитие. Наверное, настало время ВЦСПС, Министерству культуры СССР и другим заинтересованным организациям приступить к решению этой проблемы. Союз журналистов СССР мог бы оказать необходимую помощь.

2. Следует учесть, что есть две категории фотолюбителей. Те, кто снимает для себя, не претендуя на творчество «высокого полета», и те, кто, оставаясь инженерами, педагогами, врачами, рабочими, колхозниками, студентами, занимаются фотоискусством всерьез, выступают вместе с профессионалами в печати, на республиканских, всесоюзных и международных выставках. Кстати, в подписях к снимкам на самых представительных экспозициях обычно нет указаний на принадлежность авторов к профессионалам или любителям. Они представлены «на равных». Происходит процесс взаимного творческого обогащения. Фоторепортеры зачастую учатся у фотолюбителей наблюдательности, свежему, непосредственному восприятию окружающей действительности. Многие фотожурналисты состоят членами фотоклубов, участвуют в клубных выставках. Само собой разумеется, что и самодеятельным фотохудожникам есть чему поучиться у профессиональных фотографов. Что касается стирания граней между творчеством тех и других, то в сфере художественной фотографии оно уже произошло.

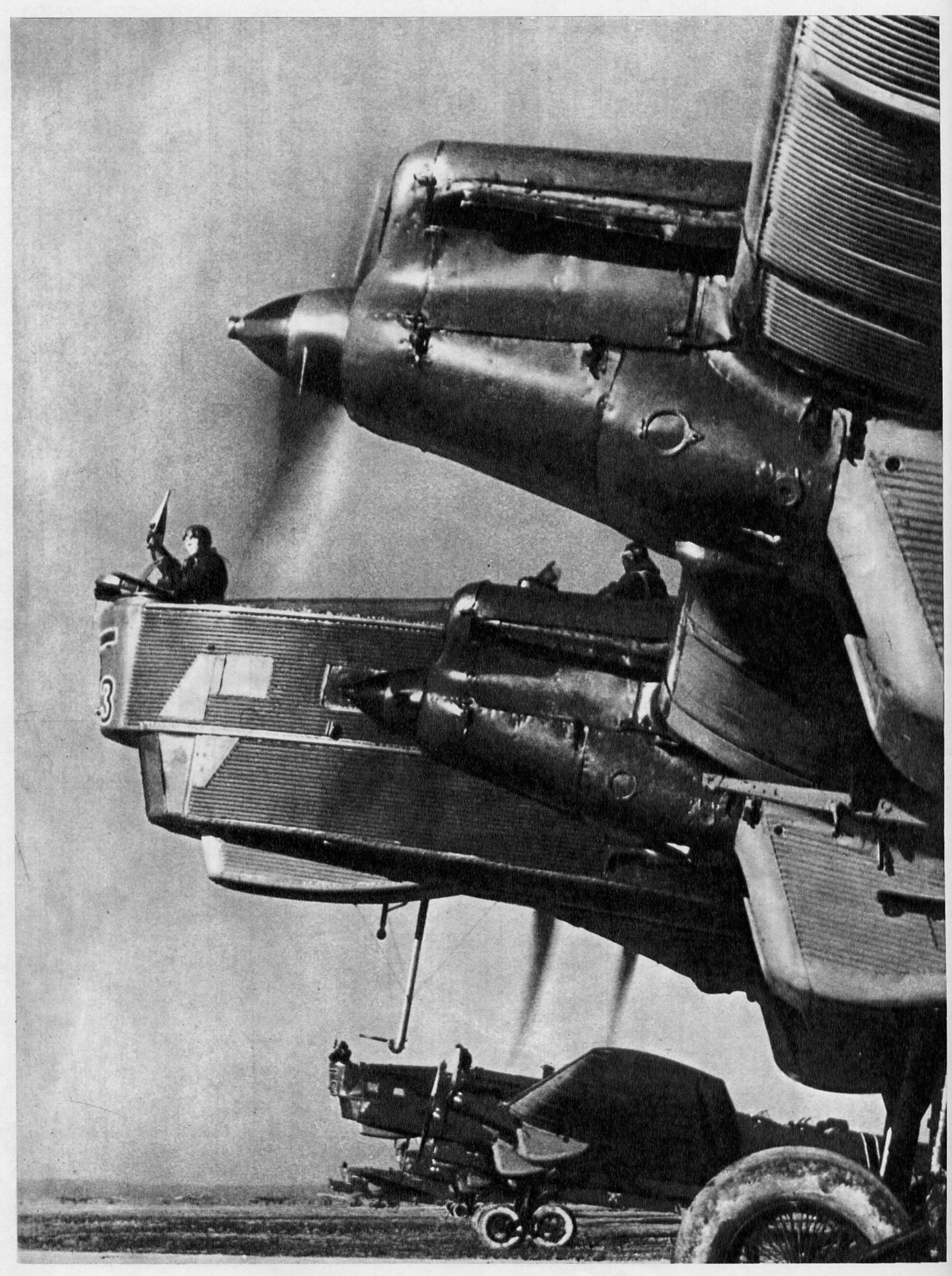
3. Нет слов, можно снимать простейшими камерами и добиваться впечатляющих результатов. Потому что главное — это творческое вúдение автора, его позиция, миропонимание, уровень мастерства. Но фотография, как и кинематограф и телевидение, — это и «техническое искусство». И нужно прямо сказать, что художественный уровень фотолюбительства (а как все убедились, он достаточно высокий) требует все более совершенной технической оснащенности. К сожалению, мы еще не можем похвалиться наличием на прилавках магазинов достаточно широкого ассортимента фотоаппаратов, сменной оптики, лабораторной техники. Некоторые фотографические товары, хотя они и имеются в продаже, еще уступают по своим качественным характеристикам лучшим зарубежным образцам.

4. По приблизительным данным в нашей стране насчитывается более 20 миллионов владельцев фотокамер. Конечно, не всех их можно считать в полном смысле фотолюбителями, творчески работающими людьми, но, согласитесь, цифра впечатляющая и думаю, что мы находимся на пороге всеобщей фотографической грамотности, наступление которой предсказывал А. В. Луначарский.

5. Проводить фестивали всесоюзного масштаба нужно и впредь, просто необходимо. Они позволяют зафиксировать достижения самодеятельного творчества, выявить его сильные и слабые стороны, наметить перспективы. В будущем желательно учесть некоторые моменты: необходимость более тщательного и требовательного отбора работ на выставки и широкой рекламы, изобразительного афиширования выставок, информации о времени и месте их проведения.

Наша печать оперативно освещала фестивальные фотовыставки, проходившие в городах, областях, краях и республиках. Но зачастую газеты ограничивались лишь информацией, перечислением экспонированных работ, количества авторов и пр. Хотелось бы увидеть на страницах прессы аналитические, искусствоведческие статьи с конкретным разбором снимков, направлений творчества фотоклубов, статьи, которые, в конечном счете, оказывали бы помощь самодеятельным фотохудожникам.

Большой и интересный материал для такого рода анализа дает итоговая Всесоюзная выставка работ фотолюбителей, посвященная 60-летию Великого Октября. Выставка, открытая на ВДНХ СССР одновременно с «Интерпрессфото-77» и юбилейной экспозицией работ советских фотомастеров, достойно продемонстрировала современный уровень фотолюбительского творчества.



К 60-ЛЕТИЮ
СОВЕТСКИХ
ВООРУЖЕННЫХ СИЛ

Фото
Георгия
ЗЕЛЬМЫ

Старт. 1932 г.

На занятия. 1933 г.

На Красной площади. 1937 г.

Парад. 1931 г.

Новая песня. 1927 г.



ВЕХИ ИСТОРИИ

В фотографическом произведении обязательно присутствует автобиография. Давно согласившись с тем, что фотограф — художник, а фотография — особый вид изобразительного искусства, посещая выставки и восхищаясь работами известных фотомастеров, увлеченный зритель нередко забывает об автобиографическом свойстве фотографии. Причина того вполне понятна. Восхищаясь, волнуясь, радуясь, сострадая, целиком находясь во власти впечатления, мы как-то удаляемся от рациональной мысли о том, что в остановленном художником мгновении живет и соучаствует не только художник, но и человек как личность, как свидетель достоверности, подлинности происходившего.



Именно в этой лично доказуемой достоверности и заключается, пожалуй, неповторимая прелесть фотографии, ее особенность. Отсюда и восходит та обнаженная, остро ощущаемая сила ее воздействия, которую испытал на себе каждый. И если поэт-лирик говорит, что его биография в его стихах, то мастер фотографии имеет на эту формулу куда более высокие права. О творчестве одного из таких фотомастеров, Георгия Анатольевича Зельмы, посвятившего фотожурналистике более пятидесяти лет жизни, и пойдет речь.



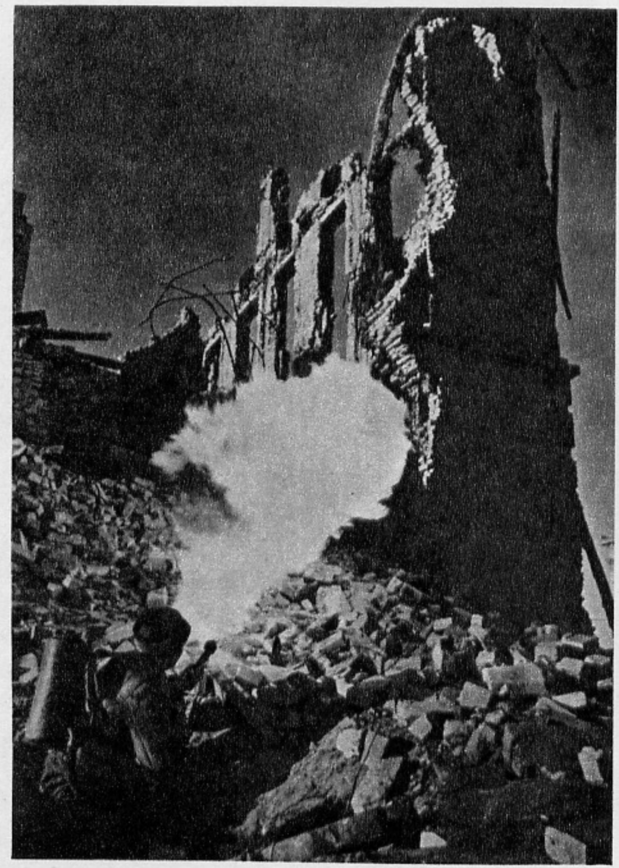
Работы Георгия Зельмы хорошо известны. Тематический диапазон его творчества широк. Выделим из многих одну, наиболее, пожалуй, любимую мастером тематическую линию — его фотоработы, посвященные Советской Армии. Именно тематическую линию, а не просто тему, поскольку фотокамера репортера последовательно ведет нас по многим восходящим ступеням истории доблестных Советских Вооруженных Сил, отмечающих в этом году славный 60-летний юбилей.

Фотомастер являет собой пример завидного постоянства, в течение десятилетий он остается верен любимой теме.



Работая в 20—30-е годы фотокорреспондентом газеты «Правда Востока», а затем в журнале «СССР на стройке», в «Красной звезде» и «Известиях», Георгий Зельма постоянно снимает жизнь армии и флота. На снимках той поры нет «лобового» пафоса, эффектных ракурсов, живописного батализма. Расчет на эффект вообще не свойствен его творческой манере. Снимки волнуют и привлекают иным — умением просто, скромно, ненавязчиво говорить о важном. Г. Зельма в те годы много снимает не только маневры, учения, но и армейские будни, бытовые сцены, портреты солдат, офицеров. В его снимках отчетливо просматриваются и крепнущая







мощь Красной Армии, монолитность ее многонациональных рядов, рост ее духовной культуры. Фотомастер наблюдает, видит явление изнутри. Он находится в самом центре событий, не на удалении от воинского строя, а в самом строю. Герои Зельмы предстают перед нами как единомышленники, сильные и мужественные люди, хорошо сознающие, насколько почетно и ответственно стоять на страже мирного строительства окруженной врагами первой в мире страны социализма.

Репортер снимает своих героев и в воинских частях, и на парадах, он снимает их на заводе, на колхозных полях, у линий электропередач, подчеркивая, что наша армия — плоть от плоти народа и служит народу, что каждый ее командир и боец знает, как дорого то, что ему предстоит защищать. Именно так: предстоит. Потому что предчувствие надвигающейся войны все явственнее ощущается в последних предвоенных работах Зельмы.

С первого дня и до конца Великой Отечественной войны фотожурналист Георгий Зельма — на ее фронтах. Его фотокамера — на переднем крае, среди мужественных и скромных тружеников войны.

В снимках словно оживает грозовое дыхание боя, ощущается ненависть к врагу, скорбь по погибшим. Фотомастер создал уникальную летопись героической битвы под Сталинградом. Это творческий подвиг журналиста. В снимках и мужество самого Зельмы, прошедшего сквозь горнило величайшей битвы. Создавая волнующую хронику войны, Георгий Зельма показывает окопы, землянки, разрушенные города, разбухшие от непогоды дороги, войну как она есть, во всех ее проявлениях. И людей — множество людей, самоотверженно поднявших на свои плечи тяжесть высокой ответственности за судьбу Родины.

Среди работ немало трагических, от которых сжимается сердце. Зельма понимал: и современникам, и потомкам нужна правда, мгновение сто́ит останавливать не только когда оно прекрасно, но и когда оно трагедийно.

И все-таки Георгий Зельма неизменно оптимистичен. Его фотокамера умеет улыбаться. Его герои знают, что неуклонно приближается время, когда советский солдат остановит часы войны.

Ощущение непобедимости Советской Армии, несгибаемости духа советского воина, незыблемости идей, которые он защищает, пронизывает работы Зельмы. И чем ближе победа, тем больше чувство это обретает характер интернациональный, тем ярче на снимках примеры рожденного и крепнущего в боях братства по оружию воинов Советской Армии с воинами освобождаемых стран Восточной Европы.

Богата событиями 60-летняя история Советских Вооруженных Сил. И счастлив человек, которому довелось на протяжении более чем пятидесятилетия жить ее жизнью и запечатлеть страницы ее истории.

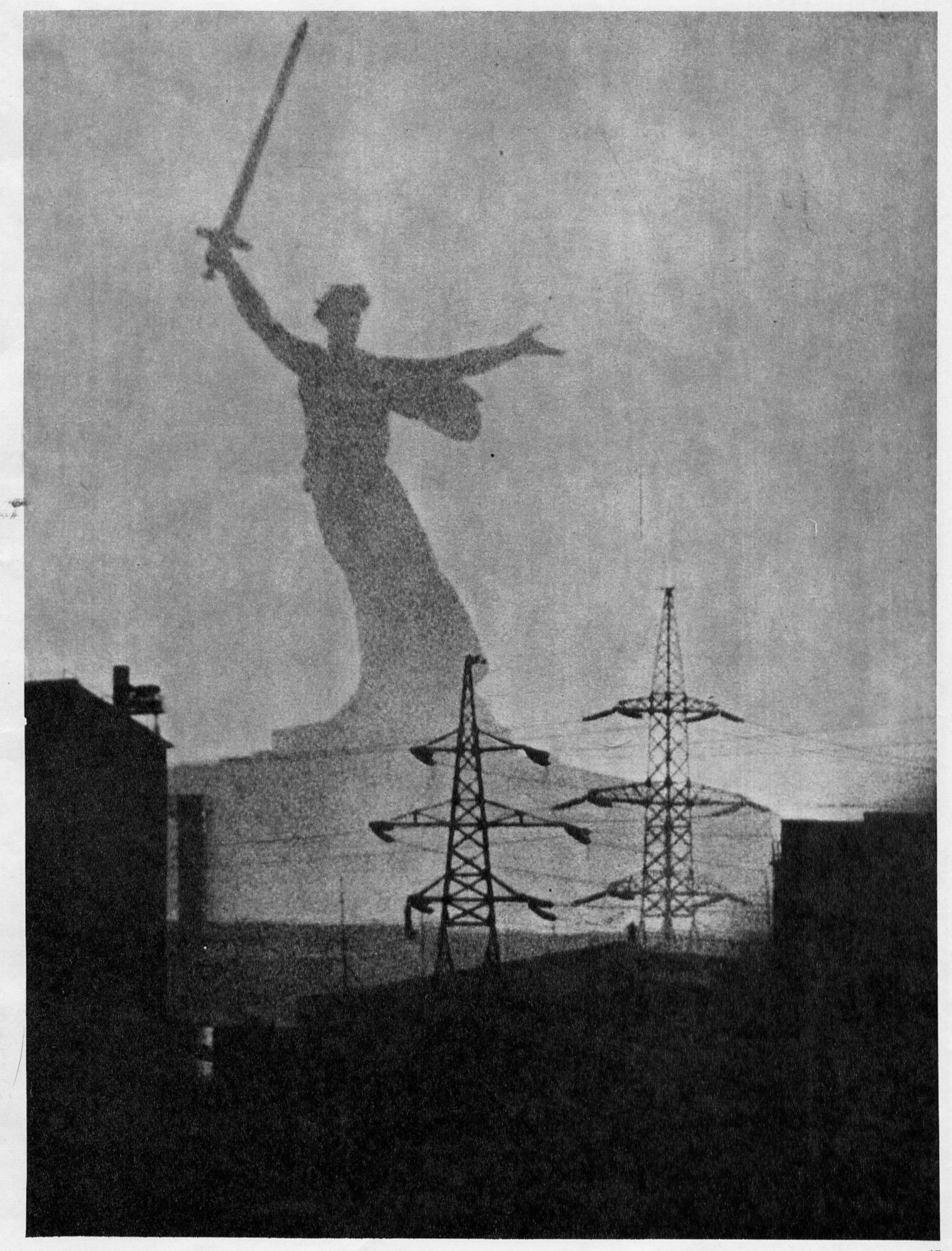
Майор Ю. БЕЛИЧЕНКО,
журналист («Красная звезда»)

Бой за Кривой Рог. 1944 г.

Если враг не сдается... 1942 г.

Сталинград освобожден. 1943 г.

Мамаев курган. 1971 г.

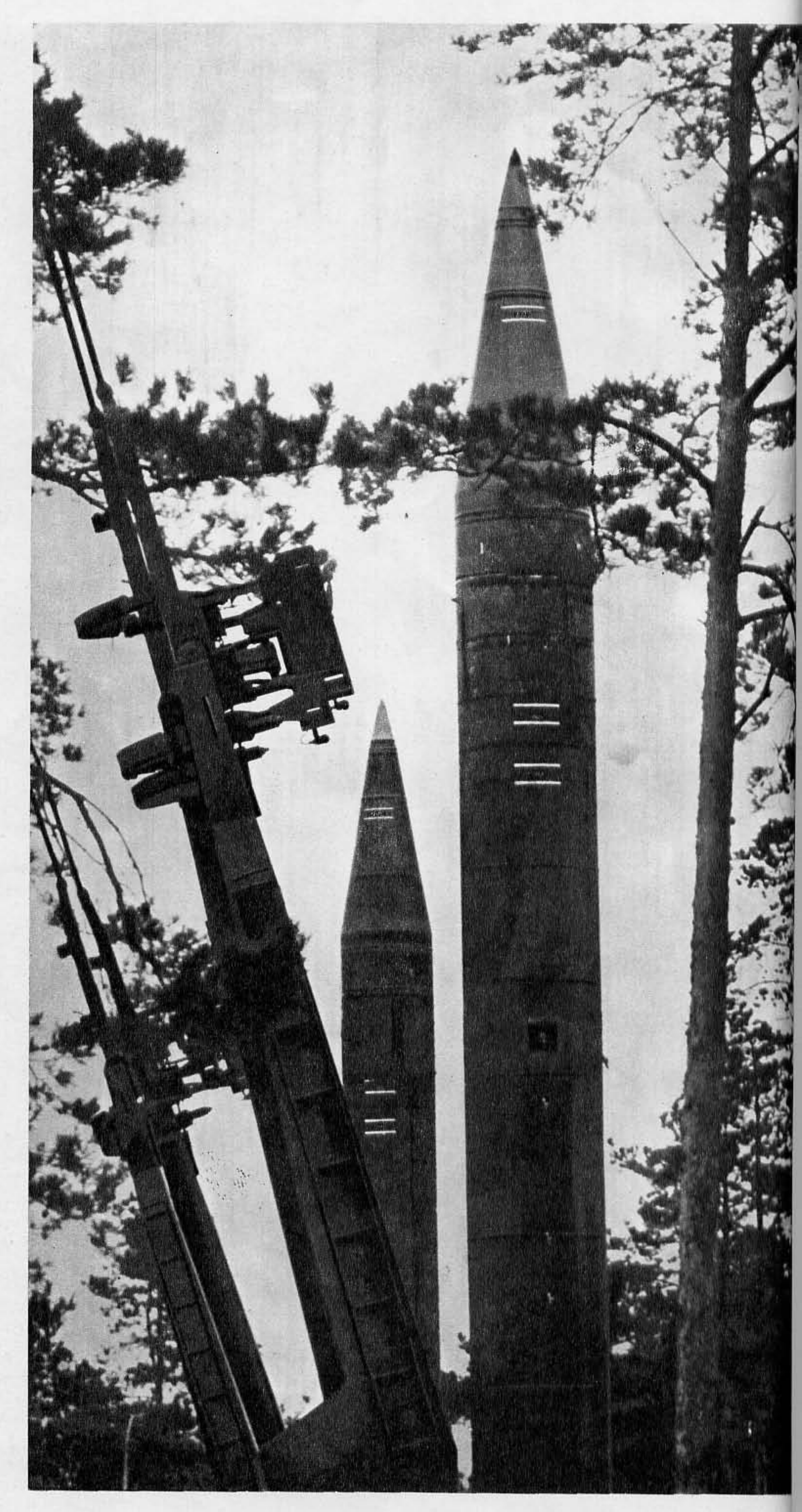


ВОЕННАЯ ТЕМА АНАТОЛИЯ СЕМЕЛЯКА

Снимки, которые здесь представлены, фотокорреспондент газеты «Правда» Анатолий Семеляк сделал в разное время, на разных параллелях и меридианах, на войсковых учениях, в разных подразделениях, в полетах на стремительных реактивных машинах. С армией А. Семеляк «повенчан» накрепко, с тех пор, как с университетской скамьи попал в газету Группы советских войск в Германии.

Наши с Анатолием репортерские дороги перекрещивались частенько. И я не разделяю заблуждения некоторых о легком хлебе репортеров, посвятивших себя армейской тематике. Но многое понять и узнать о его отношении к профессии помог мне, казалось бы, далекий, не имеющий отношения к этому случай. Как-то с сынишкой Анатолия мы смотрели телепередачу «Служу Советскому Союзу».

— БМП (боевые машины пехоты) пошли! Ну, они сейчас дадут жару, — возбужденно комментировал происходящее на экране малыш. Максимка не только называл марки боевых машин, он давал им технические характеристики и... тут же находил наиболее удачные точки



Ракетчики на полевых занятиях

Комсомольский вожак

К водной преграде

для съемки. Отец не смеялся, он экзаменовал сына по ходу передачи, объяснял непонятное, сообщал новое. Максим, сказал он мне, очень любит профессию фоторепортера. А нам, репортерам, надо знать все о том, что снимаешь. Только тогда можно рассчитывать на удачу.
Знать все...
За 60 лет наши Вооруженные Силы прошли огромный путь от тачанки до межконтинентальной баллистической ракеты. С появлением новой техники измени-

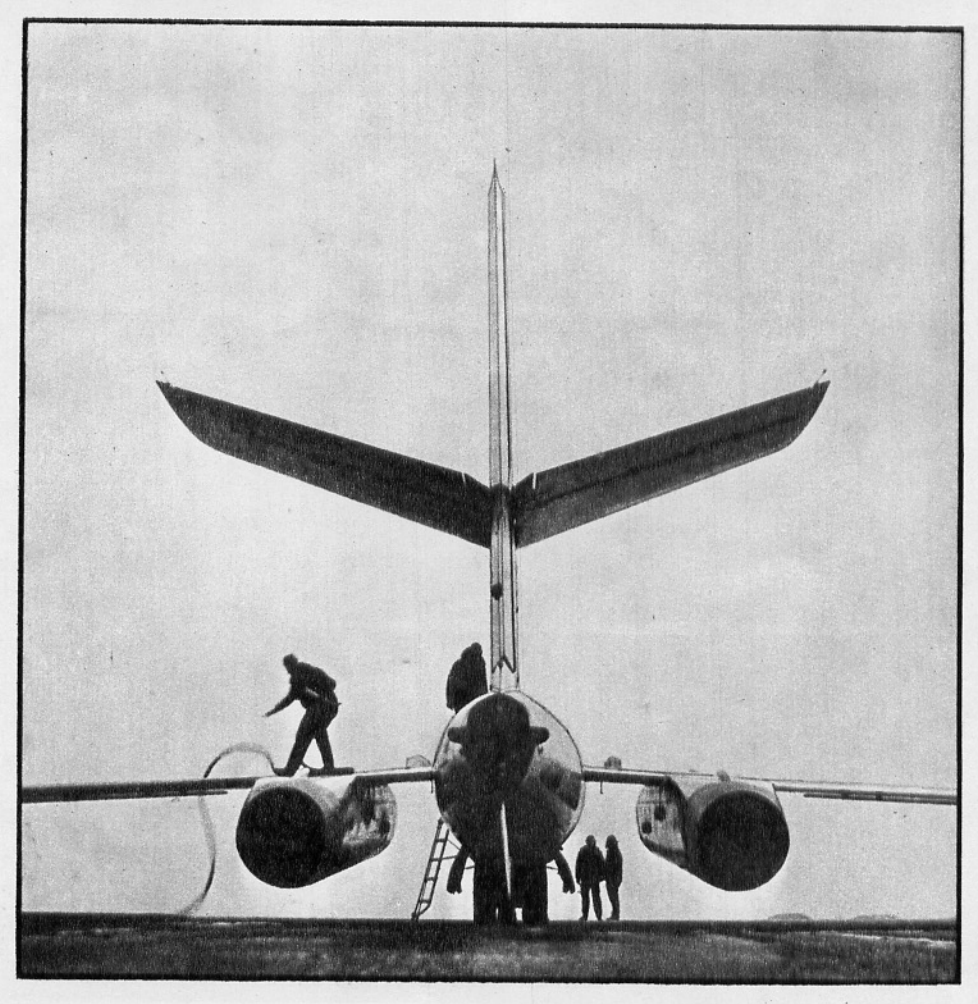


Фото
Анатолия
СЕМЕЛЯКА



лись и способы ведения боя. Ох, как много нужно знать репортеру, чтобы сделать грамотный снимок: боевой устав и тактику, структуру и организацию войск, способы применения и использования различной боевой техники и т. д.

Но не только это. За прошедшие 60 лет в наших Вооруженных Силах изменилась не только техника. Изменился «человек с ружьем». Впервые в истории человечества появилась армия совершенно нового типа, армия, стоящая на страже мира. Если в прошлом и сегодня в армиях капиталистических стран вся система подготовки военных заключается в том, чтобы научить человека одному — жестоко, скорее, даже бездумно, не зная жалости, убивать подобных себе, то наш солдат готовится к другому — защищать людей, бороться со злом, отстаивать мир. Советские фотомастера старшего поколения в годы Великой Отечественной войны создали фотоэпопею подвига советского солдата, всего нашего народа в борьбе с фашизмом. Они создали прекрасный образ воина-освободителя, воина-гуманиста. Анатолий Семеляк — один из тех фоторепортеров, кто продолжает эту славную традицию. Большинство его снимков пронизаны светлыми тонами. Его героев — пограничников или танкистов, моряков или летчиков, тех, в чьих руках грозное оружие, любит и уважает наш народ. Отрадно, что фотомастер постоянно ищет новые сюжеты, что его творческая палитра постоянно расширяется.

П. СТУДЕНИКИН,
журналист («Правда»)

Сегодня парад

В полет

На страже
морских рубежей



О ПОРТРЕТАХ ЛЮДЕЙ ИСКУССТВА

Александр СВОБОДИН

Раздумывая о фотоизображениях артистов, писателей, музыкантов, скульпторов, режиссеров, одним словом, художников разных профессий, выполненных А. Осмульским и Г. Андреевым, вспомнил я название книги Федора Шаляпина «Маска и душа». В нем диалектика характера человека, волею призвания, волею судьбы, если угодно, обреченного на пожизненную публичность. Его творение уходит к людям. Он, осчастливленный и обессиленный актом рождения, остается наедине с собой, со своей телесной оболочкой, заботами дня и мучающим его ощущением несовершенства. Без этого ощущения не прожил жизни ни один из творцов.

...Люди искусства живут на людях. Артисты в наибольшей степени, ибо на людях совершается их творческий акт, писатели и другие — в меньшей. Но все равно радость и страсть общения с людьми, его необходимость и им присущи. Но неизбежность, непрерывность публичности рождают особую форму их поведения. Тут действует некий закон самосохранения, почти инстинкт, павловский условный рефлекс, и когда Шаляпин произнес: «маска», он отнюдь не имел в виду лишь тот сомнительный смысл, который мы по житейской привычке вкладываем в это слово.

Снимающий художника должен держать «в уме» обе его ипостаси — и душу, и маску, изучить их еще до съемки, уметь разглядеть во время съемки и при отборе десятков и сотен кадров для печати. Съемка художника, думается мне, начинается задолго до спуска затвора фотоаппарата. Бездумная надежда на саму «натуру» и на сверхмалую экспозицию обманчива, удача здесь случайна.

Все это вещи, можно сказать, азбучные, говорю о них лишь затем, чтобы читателю фотографического журнала стал очевиден критерий, которым, на мой взгляд, следует руководствоваться, снимая художников.

Взгляните на трех титанов нашей музыки — Шостаковича, Рихтера и Ойстраха, выходящих на эстраду Большого зала Консерватории, сфотографированных Г. Андреевым. Рихтер непроницаем, закрыт. Ничего, кроме желания пропустить первыми двух других, на лице его не прочитывается. Ойстрах уже надел улыбку опытного концертанта. Эта улыбка — одна из необходимых масок. Она не противоречит доброй душе.

Шостакович, великий Шостакович, вышедший на публику, не может убрать в себе детское, мальчишеское. Это в нем сильнее. Сколько я помню его живого, он никогда не мог надеть маски. Его старания выглядели мило и наивно: словно ребенок, примеряющий платье взрослых. Как и все великие художники, он был человеком трагедии. Не в житейском смысле, а в эпическом. На втором, сольном его портрете в глубине своей и непостижимости — облик гения. Эта фотография под стать лучшим изображениям Льва Толстого. Рот старика. Взгляд ребенка. Самоуглубление философа. Смотрю на Дмитрия Дмитриевича и вспоминаю слова:

«Жизнь прожить — не поле перейти!»

Если обратиться к детскому началу в характере художника, вспомнить, что игра, великая игра лежит в основе творчества (моделирование жизни сродни игре, а ведь что такое искусство, если не такое моделирование!), то я бы обратил внимание читателя на фотографию «На репетиции Г. Рождественского». И в самой съемке, и в кадрировании удалось передать сумятицу звуков, когда в короткой паузе музыканты пробуют свои инструменты. В это время дирижер показывает одному из них точное звучание. Композиция снимка музыкальна, ритмична и мажорна. Разнообразное положение фигур оркестрантов, их круговое движение по отношению к дирижеру — все это рождает ощущение вихря звуков. Отнюдь не остановленное мгновение! И все стремится к указующему жесту Г. Рождественского — он есть центр композиции. Внутренним слухом он забрался на такую высоту и точность звука, которую в идеале хочет услышать от инструмента. Он весь во власти этого звука, высшей гармонии. Лицо его озарено, светится детским счастьем.

То, о чем говорил я вначале, — маска художника, сквозь которую лишь до известных пределов можно понять его душу, присутствует, мне кажется, в портрете кинорежиссера С. Герасимова.

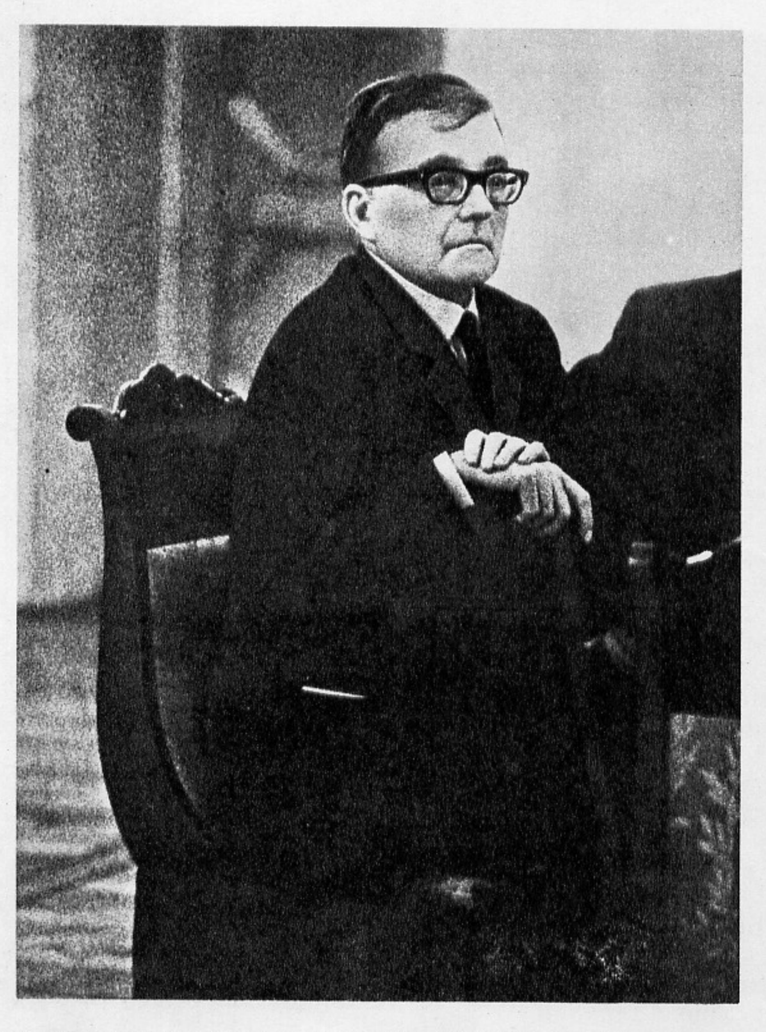
По роду своей работы я вижу С. Герасимова довольно часто. Его несокрушимая уверенность, здоровье, логика — будь это на съемочной площадке, при обсуждении работ коллег, на трибуне совещаний — все это плюс некоторая ирония, некоторый скепсис, точно острая приправа, присутствуют в нем. И это передано. Иное, например, его лиричность, когда он работает со студентами ВГИКа, ставит с ними спектакли, она остается за пределами снимка. Герасимов — прекрасный актер, вспомните роль Неизвестного в его фильме «Маскарад» по Лермонтову или недавнюю небольшую работу в картине «Дочки-матери». Актер — это видно и на снимке. Иное — в нем... Впрочем, его еще будут снимать!

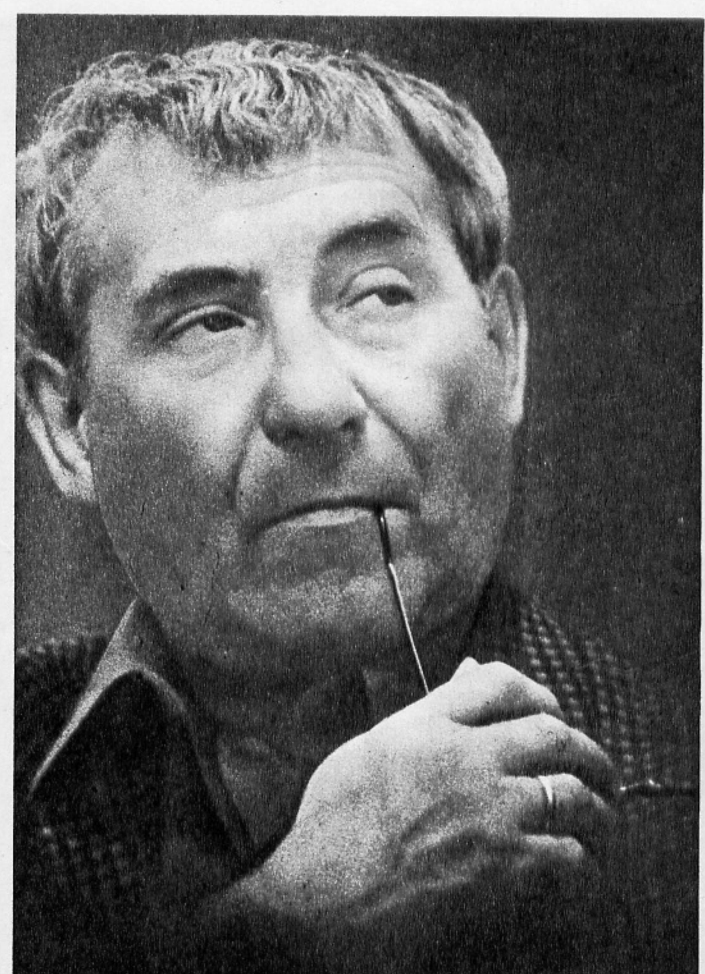
Я знаю Алексея Николаевича Арбузова почти сорок лет, вижу его часто. Всегда улыбается, всегда чем-то увлечен. Он сам — театр. Его пьесы — их ставят сейчас во всем мире — полны игры, света, детства, взрослой печали. Они ажурны, лиричны, дурашливы и серьезны. Они для сцены. Вне сцены не существуют, на сцене расцветают. Но я-то знаю, что он бывает настороженен и мнителен, недоверчив. Осмульский все это передал точно. Неулыбающийся Арбузов!

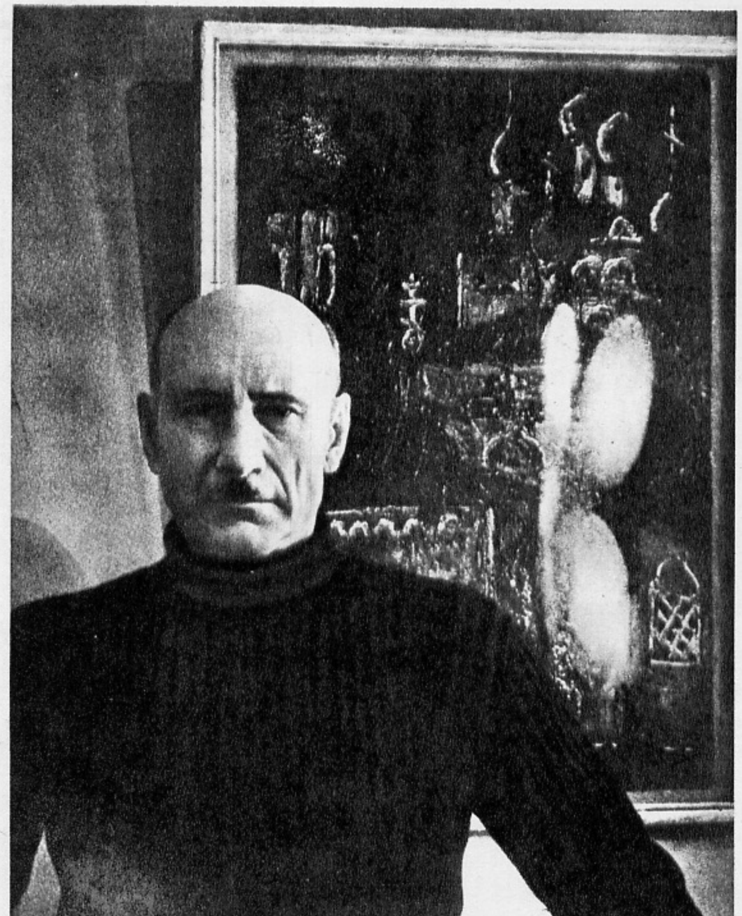
Осмульский, конечно, склонен к психологическому портрету. Запечатленный им человек искусства для него всегда значителен. Я бы выделил в его галерее

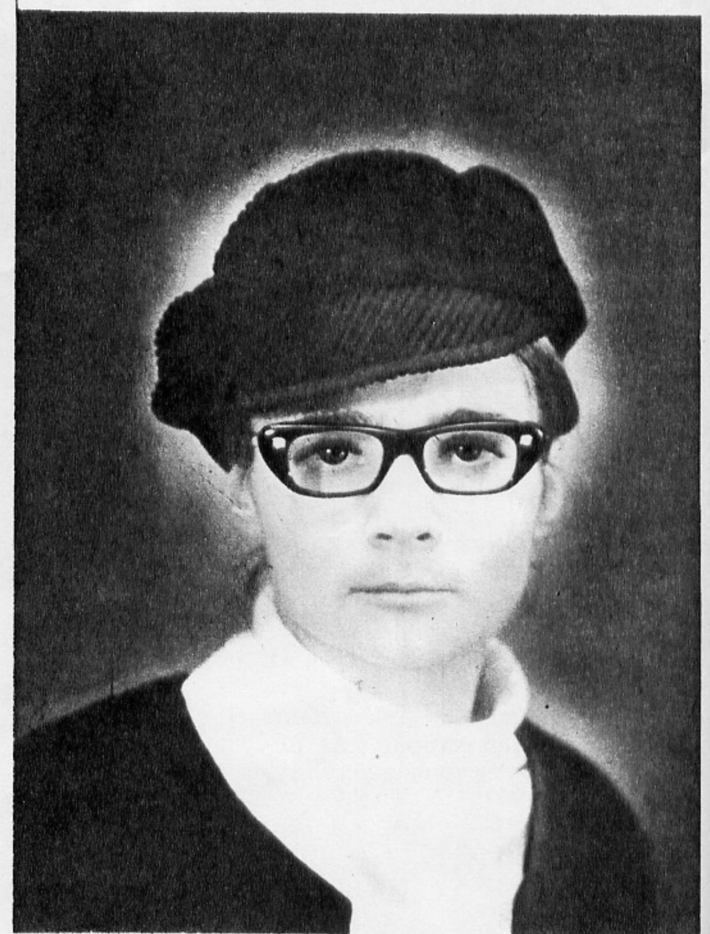
Фото
Г. АНДРЕЕВА

Д. Шостакович,
С. Рихтер,
Д. Ойстрах









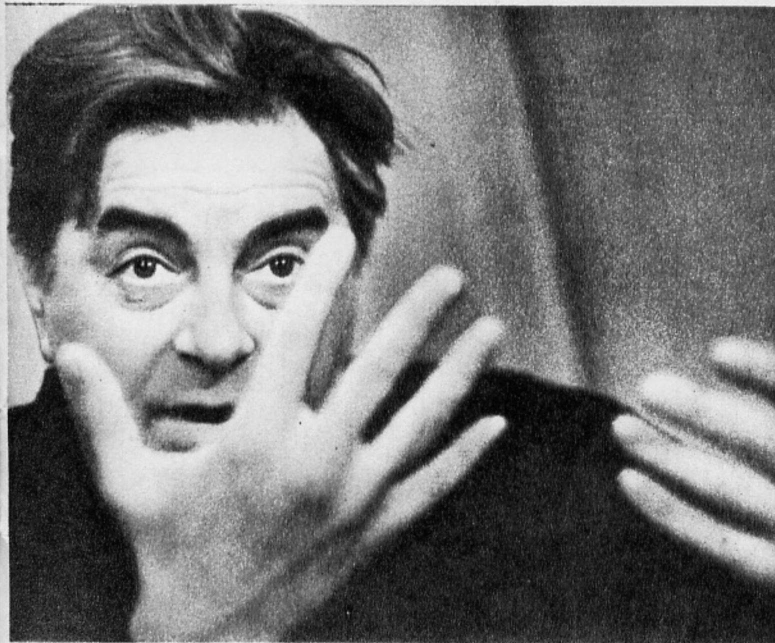




Фото
Г. АНДРЕЕВА

Д. Шостакович

С. Герасимов

Фото
А. ОСМУЛЬСКОГО

А. Арбузов

З. Славина

Фото
Г. АНДРЕЕВА

На репетиции
Г. Рождественского

Фото
А. ОСМУЛЬСКОГО

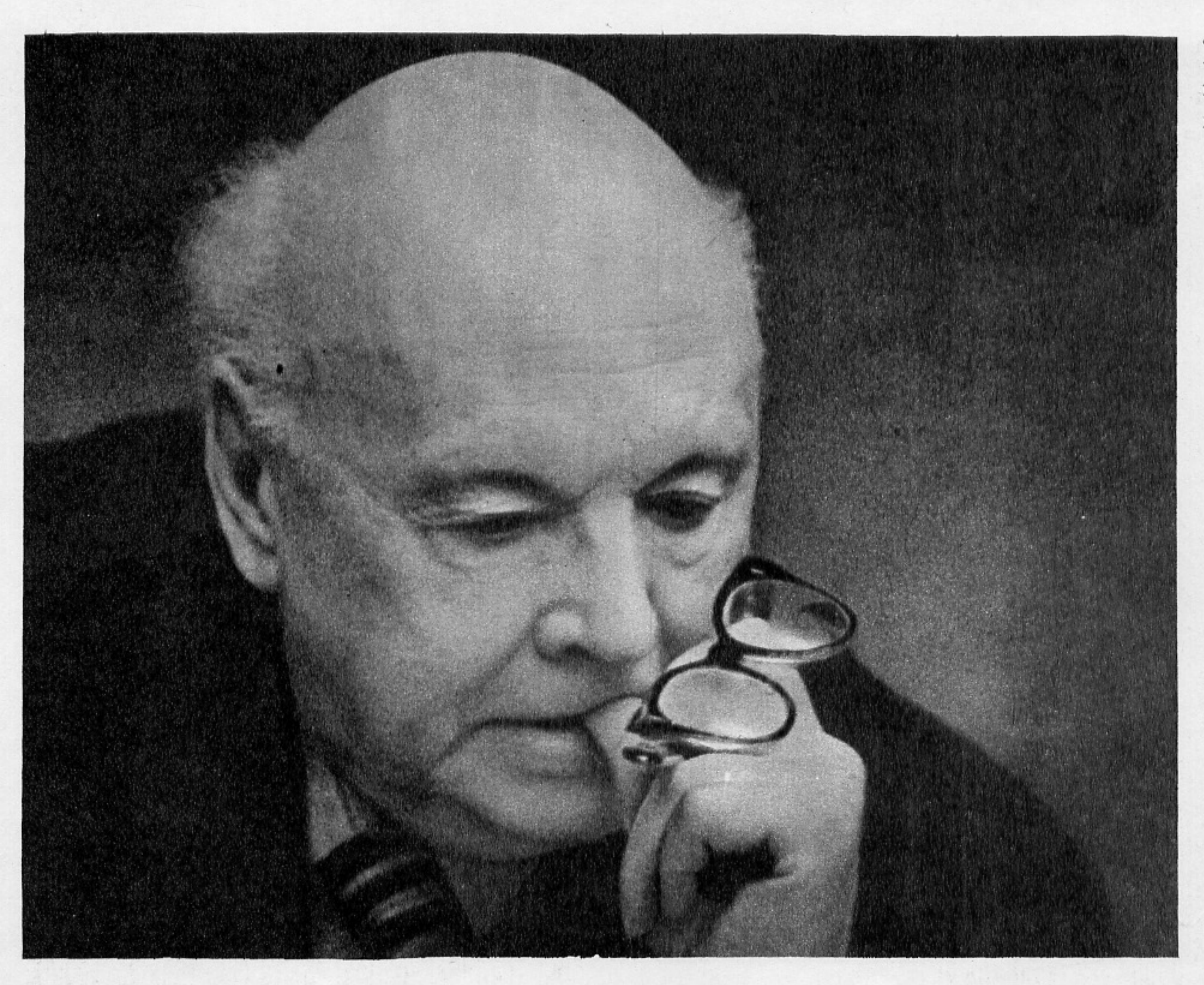
Ю. Любимов

И. Саввина

Фото
А. ОСМУЛЬСКОГО

Ю. Завадский

К. Симонов



портрет Константина Симонова. О чем он думает, вглядываясь в себя? Оценивает, вспоминает? Может быть, переоценивает?.. Не стану гадать. Нелегкое и неблагодарное дело. Есть высший судья. Сам художник. Читать свою жизнь, говоря словами Пушкина, для него потребность.

Столь же сильное впечатление оставляет и портрет Завадского. Его изящность и театральность, вошедшие в мире театра в поговорку. «Пластичен, как Завадский!», «Как он строен в свои восемьдесят пять!» — не раз приходилось слышать. В конце жизни ему казалось, что он, наконец, постиг, что такое искусство, которому он отслужил жизнь. Спешил, торопился передать найденное и понятое. Может быть, он думает на этом снимке: что же такое театр?

Главный режиссер Театра на Таганке Юрий Любимов. Энергичный, изобретательный, упорный в своем творчестве художник. Такой он здесь. Об этом говорят его лицо, глаза, руки.

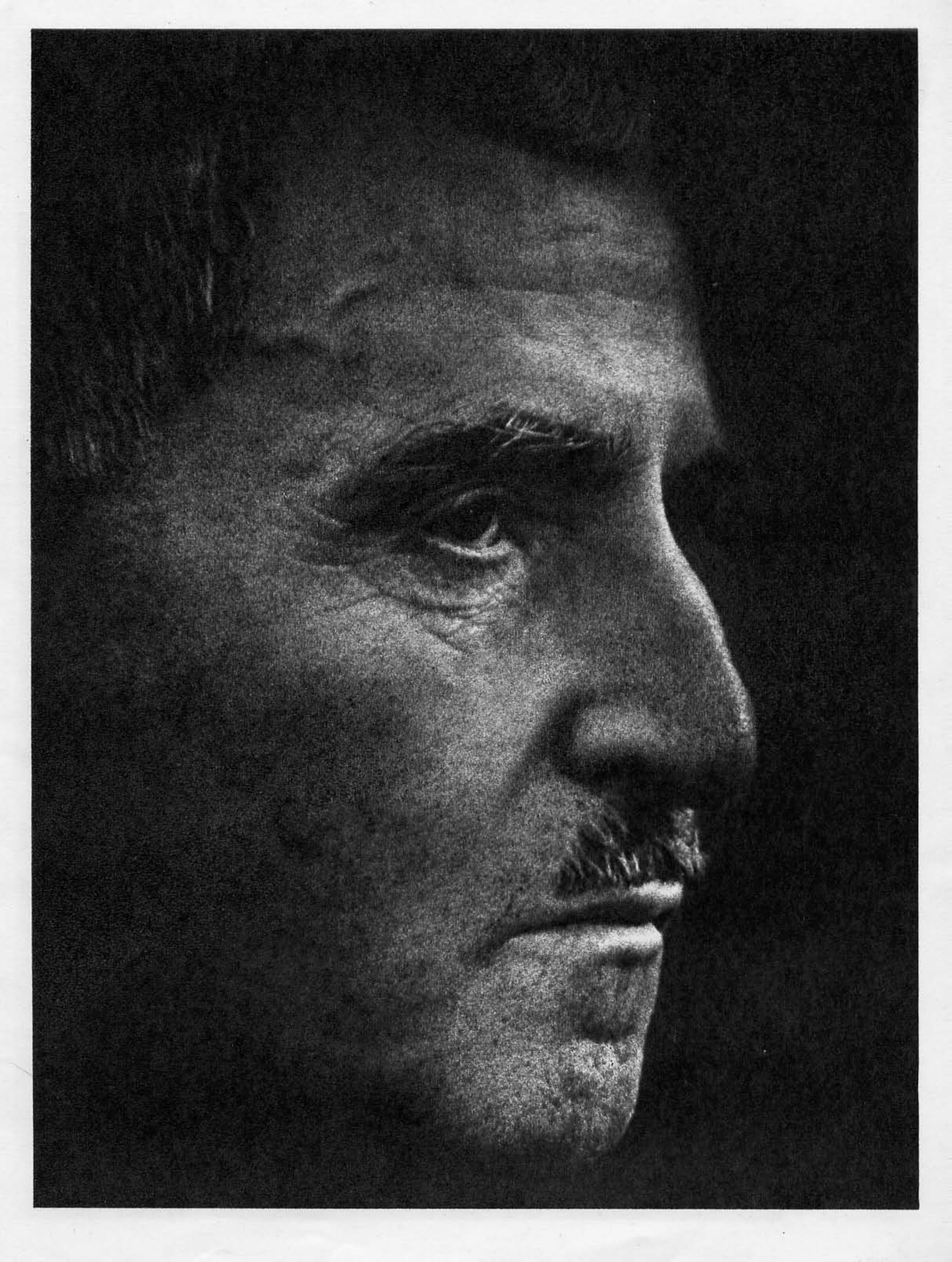
Наблюдая театры десятки лет (в том числе и вновь возникавшие, например студию Арбузова в 1939 или «Современник» в 1956 году), я не раз убеждался, как важно актерам и режиссерам быть «единоверцами». Актриса Театра на Таганке Зинаида Славина верит в своего «метра», в то, что он придумает. Разве это не читается в ее лице?!

Велик соблазн рассказать об Ие Саввиной все, что знаю о ней. Об Ие Саввиной, женственной, умной, разнообразно талантливой, при первом же своем появлении на профессиональной сцене поразившей знатоков новой мерой искренности. Искренность и есть главное содержание портрета. Незащищенность и искренность — главное качество ее героинь на сцене и на экране. Велик соблазн еще и потому, что первая статья о ней, участнице драматического коллектива МГУ, студентке факультета журналистики, называлась «У истоков легенды?». И написал ее я. А что может быть счастливей для критика, чем в неловком дебютанте угадать незаурядный талант!

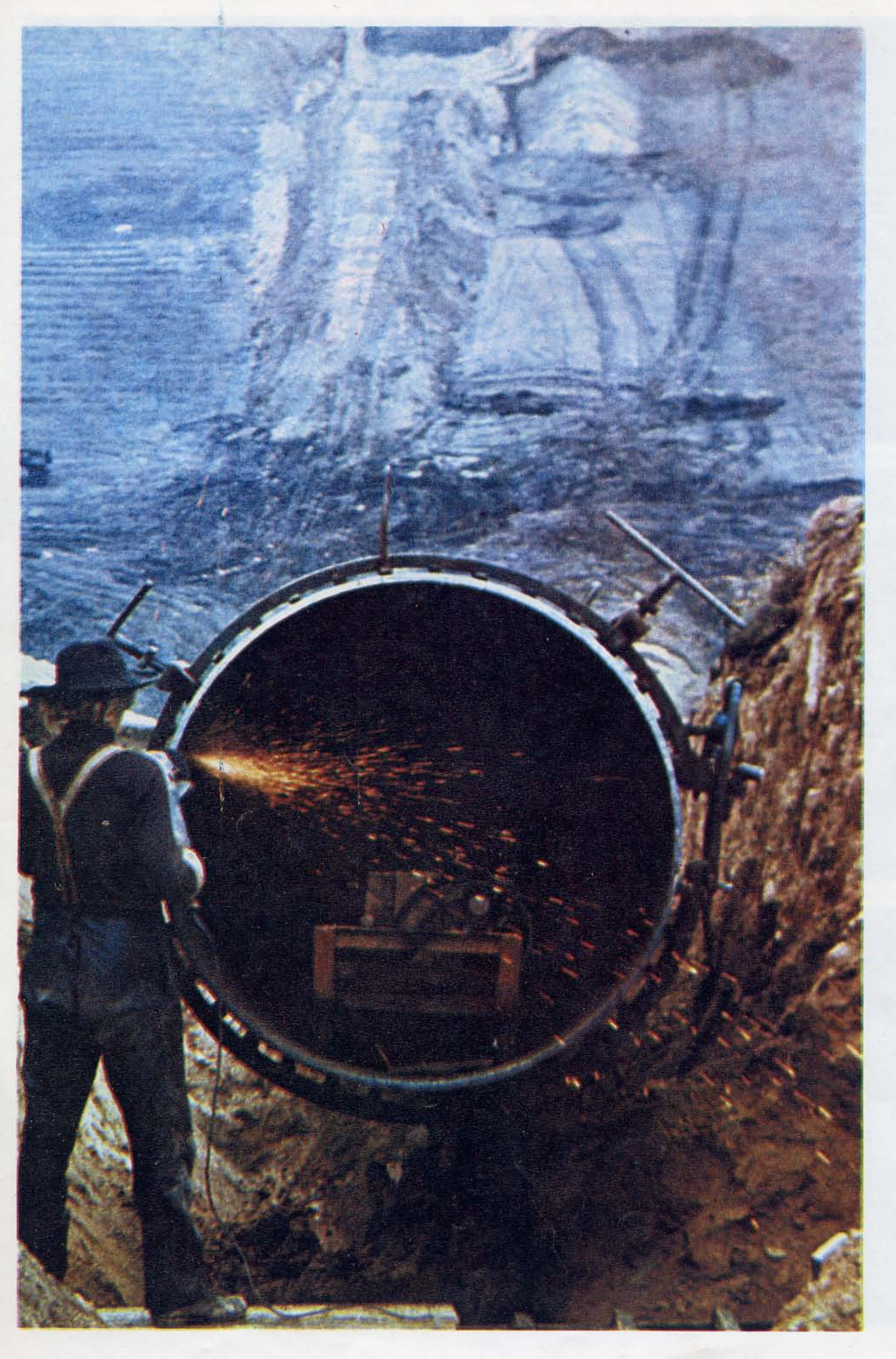
...Каждая фотография рождает во мне мысли, воспоминания о людях искусства, об их характерах и путях, о самом искусстве, его дорогах и тропах... Останавливает соображение: сколь обязательно то, что думаю и чувствую я, когда смотрю на эти портреты, для человека иного возраста, иной профессии? Не слишком ли все это, как говорят, субъективно? Одно дает почву: портрет, будь то живописный, будь — фотографический, как, впрочем, и любое другое, созданное человеком изображение, не существует сам по себе, а непременно со зрителем. Ведь говорили когда-то греки о поэмах Гомера: «Гомер каждому, и юноше, и мужу, и старцу, столько дает, сколько кто может взять».

Есть в словах этих вечный закон искусства. Психология его восприятия. Мы возьмем из произведения общее лишь при условии, если отдадим ему свое. Одному портрет приоткроет душу изображенного на нем человека, другому — маску, третьему — и то и это.

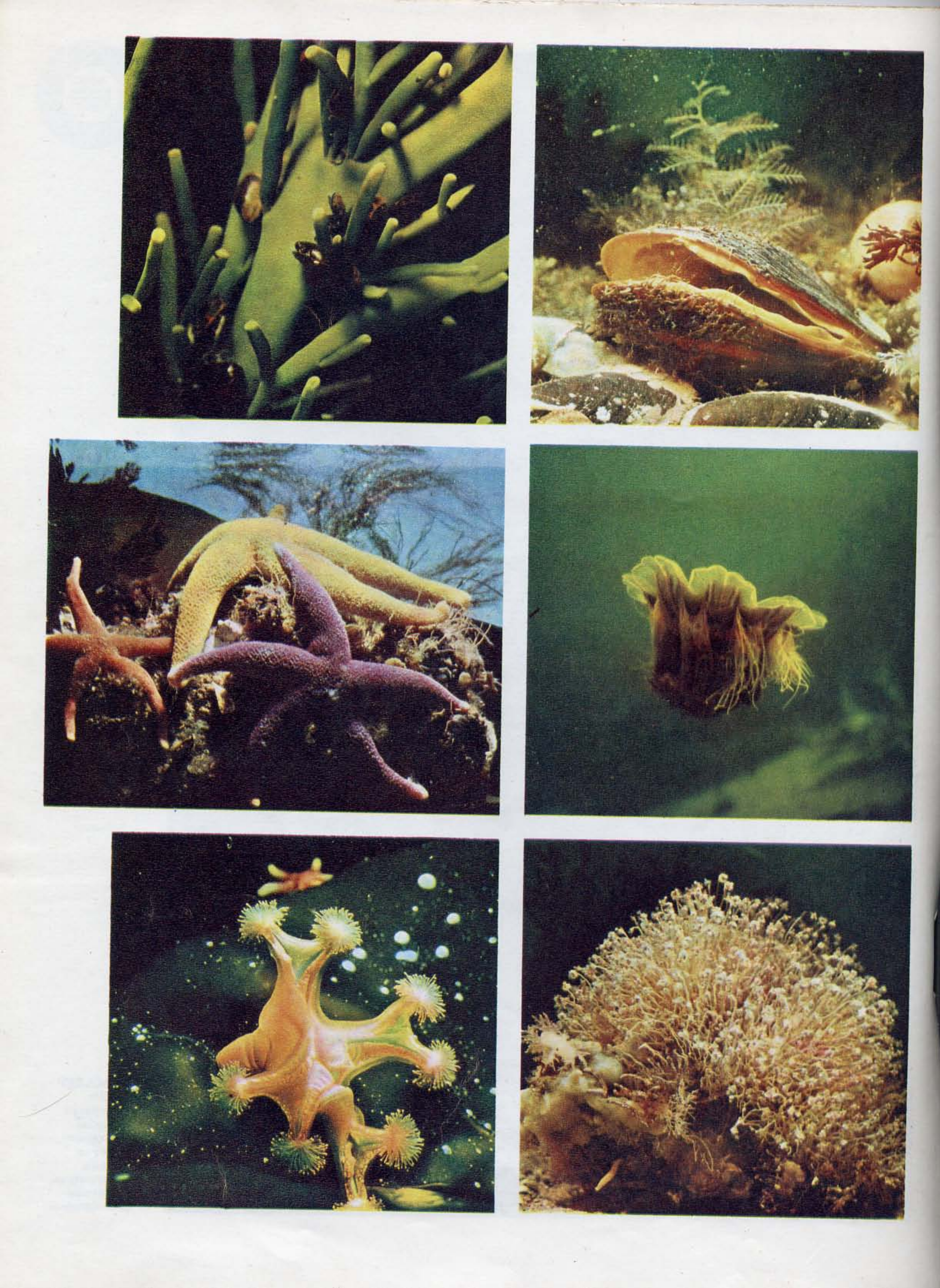
Документальность высокого фотопортрета относительна. Художественность абсолютна!







У. МАЛЕР
(ГДР)
На трассе
дружбы
(из серии)
*Золотая
медаль
в категории
«Цветная
фотография»*



СЪЕМКА ПОД ВОДОЙ

Фото Владимира КАШО (Москва)

Маленькие мидии

Морские звезды

Сидячая медуза люцернария

Моллюск модиолюс

Медуза

Колония гидроидов

Почти две трети поверхности нашей планеты занимает Мировой океан. Иными словами, большая часть земли скрыта от нашего взора слоем воды толщиной в среднем около четырех километров. Вода поглощает и рассеивает свет. Поэтому уже на глубине более 60—100 метров царствует вечная ночь. Даже самые прозрачные воды Саргассова моря не пропускают свет дальше 70 метров.

Попытки фотосъемки под водой делались еще в конце прошлого столетия. Французский ученый Луи Бутан в 1893 году поместил фотоаппарат в водонепроницаемую камеру и получил первые подводные снимки. Громоздкая аппаратура, отсутствие мощных и надежных светильников (Луи Бутан пользовался магниевой вспышкой), малочувствительные пластинки — все это долгое время сдерживало распространение подводной фотографии вообще и научной в частности. Только в 1940 году Юнгу, Вайну и Ворцелю удалось получить удачные фотографии морского дна на большой глубине. Они пользовались 35-мм фотокамерой в прочном боксе с иллюминатором и несколькими одноразовыми вакуумными вспышками. Прогресс подводной съемки ускорила разработанная в 1936 году Эджертоном импульсная ксеноновая лампа-вспышка. В дальнейшем подобными вспышками стали снабжаться все глубоководные камеры.

Широкое применение подводного фотографирования началось в пятидесятых годах. Создание высокочувствительных пленок, светосильных объективов, высокоэффективных ксеноновых светильников, изобретение Кусто и Ганьяном акваланга вызвало большой интерес к подводной фотосъемке со стороны ученых и энтузиастов-любителей, многие из которых стали принимать участие в научных исследованиях.

В настоящее время существует два основных типа фотоаппаратуры для съемки под водой. Первый предназначен для фотографирования с рук на глубинах, доступных для аквалангиста, то есть до 50 метров. Здесь применяется обычный пленочный фотоаппарат, заключенный в герметично закрывающийся бокс со стеклянным иллюминатором. Аппарат управляется выведенными наружу через водонепроницаемые сальники осями. При съемке используется рамочный видоискатель либо применяется способ визирования через объектив, для чего в боксе монтируется дополнительное защищенное стеклом окно. Фотографирование такой камерой возможно при солнечном освещении на глубине нескольких метров, а с герметизированной вспышкой — до глубины, доступной для аквалангиста, то есть до 50 метров.

Второй тип аппаратуры применяется преимущественно для глубоководных съемок. Это автоматические камеры, снабженные ксеноновым импульсным светильником и программным устройством, спускаемые ко дну на тросе с борта корабля. Когда специальный груз-разведчик, подвешиваемый под камерой, касается дна, срабатывает электрический контакт, включающий затвор камеры и синхронизированную с ним лампу-вспышку — снимок сделан. Оператор, управляющий камерой с борта корабля, приподнимает ее на несколько метров над дном. После съемки пленка перематывается на один кадр и взводится затвор.

От аккумуляторов через преобразователь напряжения заряжаются конденсаторы светильника. При фотографировании дна корабль находится в дрейфе и за время подготовки камеры к новой съемке перемещается на несколько метров. Через 1—1,5 минуты делается новый снимок. Его масштаб определяется дистанцией съемки, то есть длиной троса груза-разведчика. Так можно фотографировать практически на любых океанских глубинах, получая несколько сотен снимков за одно погружение камеры.

Существует и другая методика съемки дна: вместе с камерой опускается ультразвуковой генератор, посылающий одновременные сигналы к кораблю и ко дну. По разнице во времени приема прямых и отраженных сигналов можно определить расстояние от камеры до дна и удерживать камеру над дном на необходимой дистанции. Установленный в камере программный механизм периодически приводит в действие камеру и светильник. Если снимки делаются достаточно часто, то один кадр перекрывает другой и впоследствии их можно монтировать в длинные полосы, хорошо передающие изменения рельефа дна.

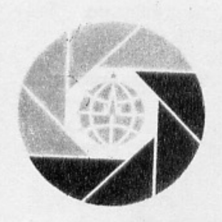
Научное применение подводной фотографии весьма разнообразно. Она используется в морской геологии, изучающей рельеф и строение дна. По снимкам подсчитывается количество железо-марганцевых концентраций (высокоценного сырья для металлургии), устилающих дно некоторых районов океана, определяется зона простирания месторождения, выясняется его общий запас.

По снимкам иногда удается обнаружить следы катастрофически быстрых опусканий океанского дна. Так, в 20-м рейсе исследовательского судна Института океанологии АН СССР «Академик Курчатов» в районе подводного Китового хребта, простирающегося от Южной Африки к острову Тристан-да-Кунья, на глубине 500 метров были сфотографированы заросли мертвых кораллов. Известно, что кораллы на такой глубине не обитают, следовательно, данный участок дна опустился на несколько сотен метров так быстро, что подводные течения не успели его разрушить. Подводное фотографирование дает ценную информацию о подводном вулканизме, о выходах на поверхность дна подстилающих пород. Образующиеся на дне песчаные осадки часто имеют волнистую поверхность, по виду которой можно определить направление и скорость придонного течения. Это представляет большой интерес для гидрологов и геологов, исследующих динамику переноса осадочного материала подводными течениями.

Большое научное значение имеют подводные фотографии для специалистов, изучающих биологию моря. Современные гидробиологические исследования немыслимы без фотографии, не только документально фиксирующей наблюдаемые явления, но зачастую позволяющей увидеть то, что при обычных способах исследования увидеть невозможно. Применение подводной фотографии облегчает исследование жизнедеятельности водных существ в естественной обстановке, на самых различных глубинах как на дне, так и в толще воды, а их количественный «фотоучет» дает много ценной информации о биологической продуктивности океана.

Автоматические глубоководные камеры стали обязательным снаряжением любой океанологической экспедиции на исследовательском корабле. С каждым годом увеличивается объем подводных фотографических работ, все большее число исследователей пользуется визуальной информацией, полученной со дна «голубого континента». Уже запечатлены на снимках многие участки дна морей и океанов, но несравненно бо́льшие неизведанные пространства подводного мира, множество неизвестных его обитателей еще ждут своих исследователей.

В. МАРАКУЕВ,
старший инженер
Института океанологии АН СССР



СЕМИНАР ФОТО-ЖУРНАЛИСТОВ

В дни экспонирования «Интерпресс-фото-77» и выставки, посвященной 60-летию Великого Октября, в Москве, на ВДНХ СССР, был проведен Всесоюзный семинар фотожурналистов. Его открыл секретарь правления Союза журналистов СССР Л. Ягодин. В течение трех дней фоторепортеры, теоретики фотографии, бильдредакторы обсуждали насущные вопросы дальнейшего развития и повышения идейного и творческого уровня фотографии в прессе.

В своем выступлении перед участниками семинара инструктор отдела пропаганды ЦК КПСС В. Алексеев подробно остановился на задачах, стоящих перед фотожурналистами в свете решений XXV съезда КПСС, принятия новой Конституции СССР, доклада товарища Л. И. Брежнева «Великий Октябрь и прогресс человечества».

Идейному и художественному значению фотовыставок, состоявшихся в Москве, посвятил свое выступление писатель, лауреат премии Союза журналистов СССР Е. Рябчиков.

Анализ тенденций развития современной фотографии на материалах выставок сделала кандидат искусствоведения, доцент ВГИКа Л. Дыко.

Доклад главного художника журнала «Журналист» А. Соколова был посвящен проблемам современного фоторепортажа.

Тема выступления заведующего отделом иллюстраций газеты «Советская культура» Н. Еремченко — «Фотография на страницах советской прессы».

Фотокорреспондент журнала «Огонек» Г. Копосов остановился на некоторых практических проблемах организации и проведения фотографических выставок.

С информацией о новинках современной фотоаппаратуры участников семинара познакомил фоторепортер Л. Бергольцев.
В прениях выступили фотожурналисты из союзных республик, краев и областей Российской Федерации.

Были проведены творческие встречи с ведущими московскими фотомастерами — М. Альпертом, М. Редькиным, С. Смирновым, В. Генде-Роте, А. Гараниным, В. Мусаэльяном, Г. Копосовым, А. Батановым, А. Столяренко, А. Пахомовым, А. Стешановым, Л. Устиновым, Л. Шерстенниковым, В. Тарасевичем.

* * *

В последний день работы семинара состоялось вручение наград победителям международной выставки «Интерпрессфото-77».

Председатель жюри Г. Коваленко огласил решение жюри. Кроме наград жюри были присуждены призы редакций центральных газет и журналов, государственных и общественных организаций: ТАСС и АПН — М. Шольцу (ФРГ); «Известий» — А. Лиепиньшу (СССР); «Советской России» — Ю. Полыгалову (СССР); «Социалистической индустрии» — Э. Котлякову (СССР); «Советской культуры» — Р. Ракаускасу (СССР); «Комсомольской правды» — В. Костину (СССР); «Советского спорта» — М. Фромму (ГДР); «Московской правды» — С. Петрухину (СССР); «Советского фото» — Р. Дуано (Франция); «Журналиста» — С. Петрухину (СССР), К. Розе (ФРГ), Хозе Мария (Испания); «Огонька» — Э. Кнайдингеру (Австрия); издательства «Планета» — О. Макарову (СССР); Советского комитета защиты мира — Е. Шумилкину (СССР); Комитета ветеранов войны — А. Рубашкину (СССР); Комитета советских женщин — М. Ревас (Ливан); Общества фотоискусства Литовской ССР — Н. Драчинскому (СССР); фотосекции МОЖ — В. Чейшвили (СССР); Союза журналистов ГДР — В. Биргусу (ЧССР); Союза журналистов ПНР — Н. Гнисюку (СССР).



Г. Коваленко зачитывает решение международного жюри

Фото В. СЕДОВА

НАШИ ИНТЕРВЬЮ

В. МУСАЭЛЬЯН:

РАБОТА ТРУДНАЯ, НО ЛЮБИМАЯ

Имя Владимира Мусаэльяна, фоторепортера ТАСС, лауреата премии Союза журналистов СССР, широко известно в Советском Союзе и за рубежами страны. Его по праву называют асом политического репортажа. Многие снимки репортера, рассказывающие о деятельности Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева отмечены высоким уровнем профессионального мастерства. На международной выставке «Интерпрессфото-77» в Москве работа фотомастера «Товарищ Лучо снова с нами!» удостоена Главного приза.
Ниже публикуется интервью с Владимиром Мусаэльяном — лауреатом «Интерпрессфото-77».

* * *

— Принято считать, что для фоторепортера-тассовца самое главное оказаться в нужный момент на месте события. Как вы, Владимир Гургенович, относитесь к этой распространенной среди ваших коллег — и снимающих и пишущих — точке зрения?
— То, что «принято считать», обычно не принято опровергать, и я меньше всего хотел бы в данном случае быть исключением. Все дело, видимо, в том, какой смысл вкладывается в это далеко не новое суждение. Если имеется в виду, что «репортера ноги кормят», то мне этот сомнительный тезис уже давно кажется устаревшим — не ноги, а прежде всего голова.
Если же речь идет об осмысленной быстрой ориентации в обстановке, выборе единственно верной точки съемки, то мне эти качества представляются чрезвычайно важными и необходимыми для репортера. Но воспитываются и совершенствуются они отнюдь не за счет мускульных усилий репортерских ног.



— Один из наиболее известных в свое время «королей фоторепортажа» Альфред Айзенштадт как-то сказал: «Фотограф, быть может, нуждается не столько в идеально высоком коэффициенте интеллекта, сколько в чрезвычайно высоком коэффициенте быстроты мышления...»

— С тех пор, как были сказаны эти слова, прошло немало лет, и требования к «коэффициенту интеллекта» фотографа заметно выросли, хотя до «идеально высокого» еще далеко. Что же до быстроты мышления, то в необходимости ее чрезвычайно высокого коэффициента не может быть никаких сомнений. У меня такое впечатление, что ускорения здесь идут в геометрической прогрессии и находятся в прямой зависимости не только от феноменальных темпов жизни, но и от постоянного совершенствования технической оснащенности репортера и средств передачи снимков на большие расстояния.

— Вас, вероятно, убеждает в этом работа в области политического репортажа, требующего высокой оперативности?

— Я бы сказал: оперативности на высоком уровне. Она включает в себя целый ряд определенных понятий.

— Каких?

— Допустим, мобильность, то есть готовность номер один к выходу, выезду, вылету на съемку всегда и при всех обстоятельствах. Собранность и внимательность не в ущерб «коэффициенту быстроты мышления».

— Для работы в области политического репортажа вы считаете эти качества безусловно обязательными?

— Да, они входят составными частями в более широкое понятие — «профессионализм». Естественно, эти качества необходимы и тем, кто работает в иных жанрах. Но нигде они так отчетливо не заявляют о себе, как при съемке политических событий и людей в них участвующих, репортажей с международных совещаний и встреч в верхах в официальной обстановке и в кулуарах, при создании репортажных портретов руководителей государств, видных политических и общественных деятелей. Одно сознание того, что секундное опоздание невозможно, что архиважное, с исторической точки зрения, событие может оказаться упущенным, заставляет «держать в боевой готовности» каждое из составляющих понятие «профессионализм».

— Но, видимо, перечисленные вами качества, при всей их важности и необходимости, не исчерпывают перечень составляющих?

— Конечно, нет. Перечень можно продолжить, прибавив к нему доведенное почти до степени автоматизма владение фототехникой, максимальное использование целой гаммы приемов, навыков и методов съемки. Все это репортер реализует в кратчайшие сроки, испытывая — чего уж тут скрывать — большие нервные перегрузки.

— Но при всем том мастера политического репортажа создают произведения, которые соперничают с шедеврами фотографического искусства. Что это, дело случая?

— Не могу припомнить, кому из писателей принадлежит крылатая фраза: «У случая бывают капризы, но не привычки». Думаю, она исчерпывающе отвечает на вопрос. Случайные шедевры в фотожурналистике столь же редки, как и в любом другом виде творчества. Представление о том, что все сделает фотокамера, лишь бы вовремя нажать на спуск, по меньшей мере наивно, когда речь идет не о документальной фиксации факта или события, а о создании на документальной основе образного, эмоционально окрашенного произведения. В репортерской практике таких работ не так уж много, но появление их, по-моему, всегда закономерно — их ждешь, к ним стремишься, и поэтому они особенно дороги.

— Ваш снимок «Товарищ Лучо снова с нами!» вы относите именно к их числу?

— Безусловно. Этот снимок мне очень дорог. С большим волнением и благодарностью я принял известие о решении жюри «Интерпрессфото-77» отметить его высшей наградой. Как говорят в таких случаях, награда обязывает. Впереди трудная репортерская работа, очень трудная, но... любимая. Этим, по-моему, все сказано.

Вел интервью
Г. ЧУДАКОВ

ЭСТАФЕТА ТВОРЧЕСТВА

Окончание. Начало см. на стр. 5

Радуют разделы пейзажной и портретной фотографии, бытового жанра, натюрморта.

Много, гораздо больше чем всегда, пейзажей — лирических и эпических, с бескрайними далями и с выразительным передним планом, с фигурами лошадей и других животных. Осмотрев эти стенды, некоторые зрители, возможно, зададут себе привычный вопрос: такое обилие снимков, посвященных природе, не означает ли уход от актуальной тематики? Думается, что это сомнение и есть уход от актуальности. Ныне радикально изменяются взаимоотношения между человеком и природой.

Человек более не чувствует себя над природой — он в природе. В пейзажных композициях он выражает свой восторг перед ее красотой и бескрайностью, с любовью прикасается к прекрасной ее плоти. В натюрморте он пристально и уважительно приглядывается ко всему, даже самому малому в этом мире. Изобразительные решения то очень конкретные, подробные, то обобщенные почти до идеальной простоты (например, в снимке «Туман в лесу» А. Ануфриенко).

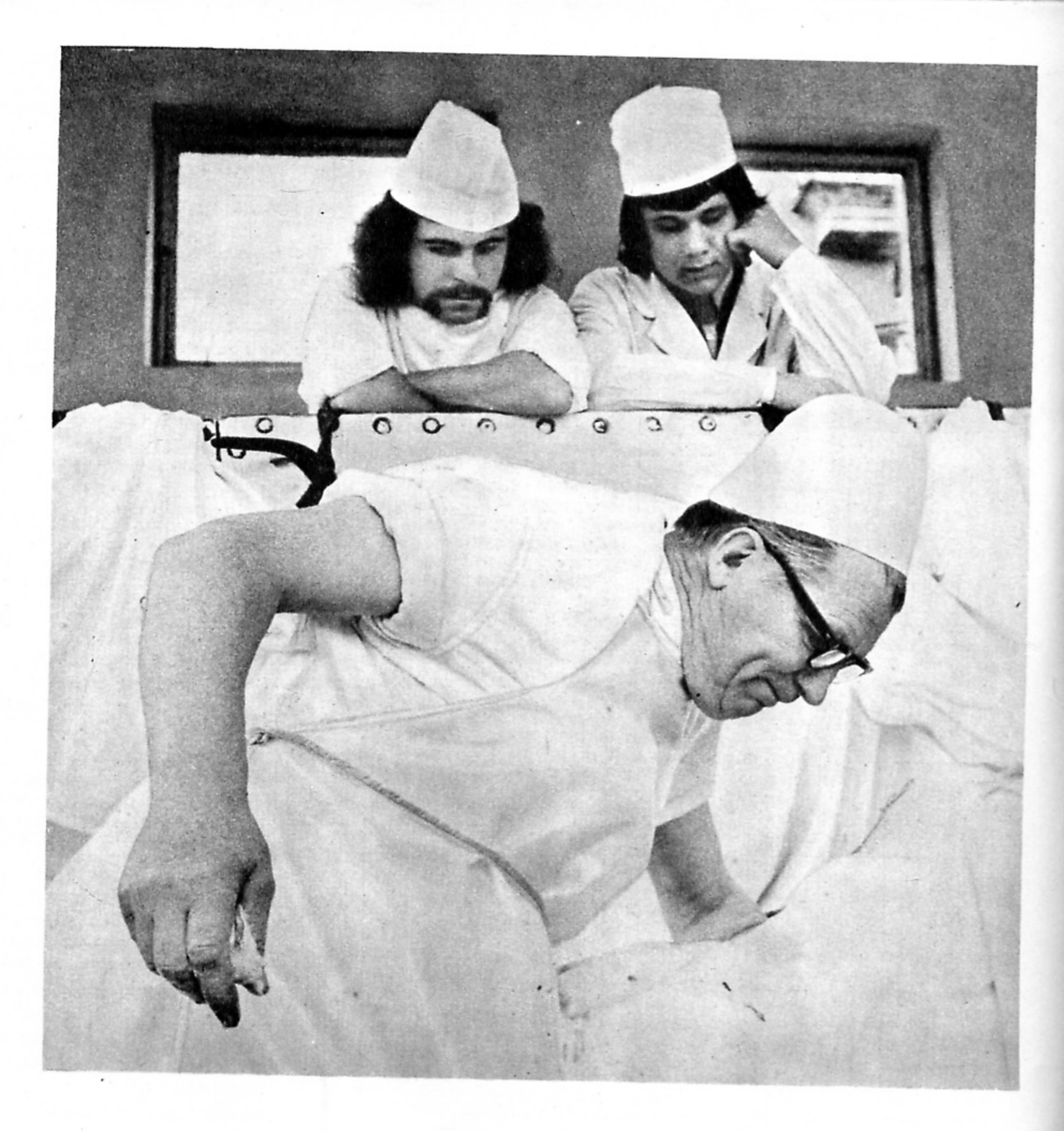
В бытовом жанре, в портрете броские удачи встречаются не так уж часто, но во многих работах нельзя не почувствовать тот самый «взгляд изнутри», которого так нехватает любительским снимкам из жизни производства.

Картиной действительно знакомой, неприпудренной эстетически, выглядит, к примеру, «Деревенский мотив» М. Голосовского.

Встретившись однажды с работами Г. Лукьяновой, сразу же определяешь, что этот автор один из тех, у кого есть свой мир, свое отношение к жизни. Мир Лукьяновой скромен, но он-то и вызывает в нас полное доверие. Ее «Будничный портрет» рассматриваешь с чувством узнавания того, что было в будни, из которых, собственно, и состоит жизнь. Это узнавание живого происходит при знакомстве и с другими портретными образами, решенными порой более остро. Но как и в пейзаже, формальные задачи в портретной съемке решаются любителями в согласовании с характером и природой объекта. Сдвиг, обозначившийся в том, как была сформирована любительская экспозиция, достаточно значителен для того, чтобы две профессиональные выставки в большом павильоне на территории ВДНХ были дополнены, а не повторялись третьей — любительской.

А. АЛЕКСАНДРОВ

Фото
Александра
МАЦИЯУСКАСА



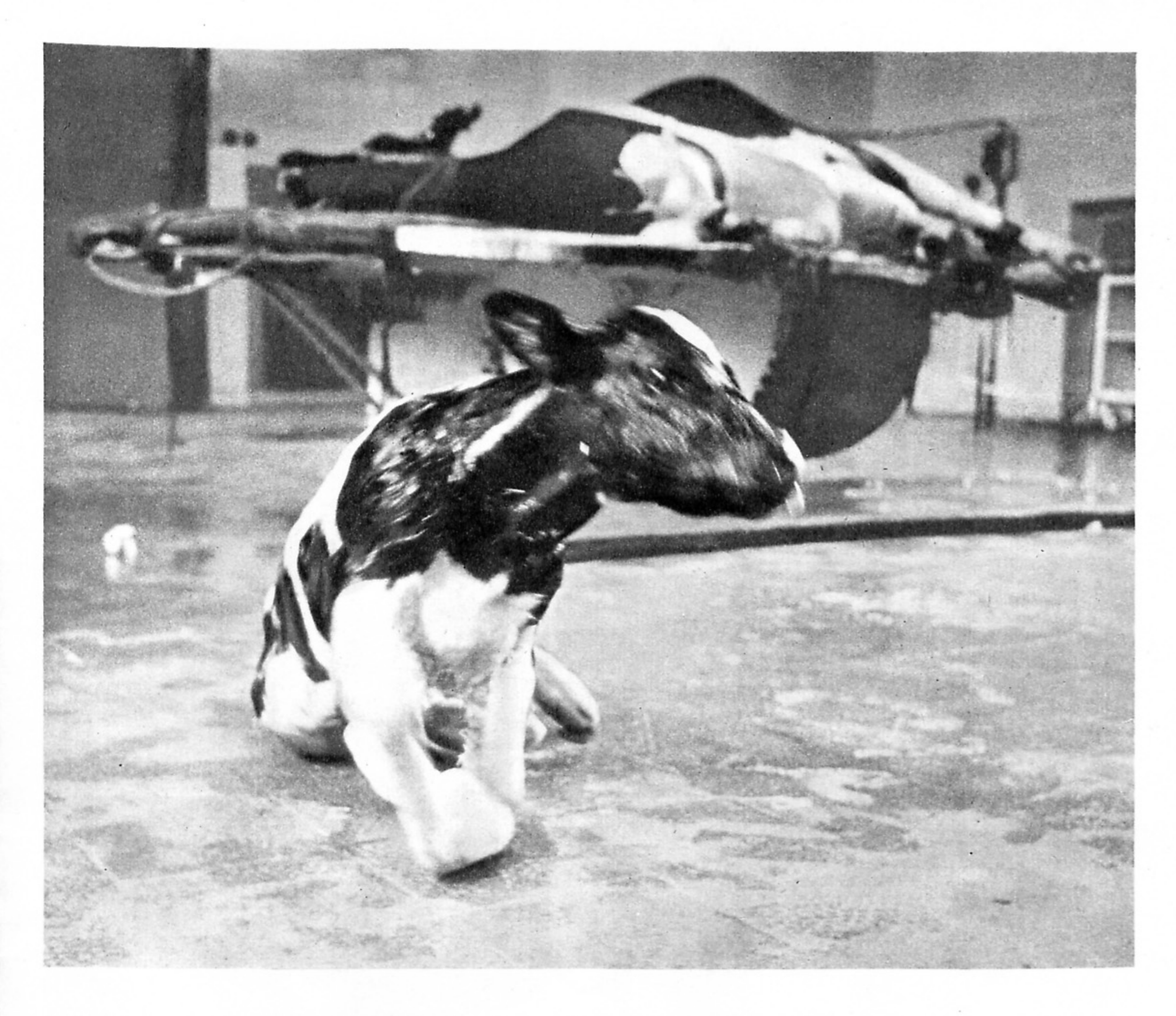
НОВЫЙ ПОДХОД, НОВОЕ РЕШЕНИЕ

Разные темы решаются по-разному. Но фотограф всегда должен стремиться решить тему по-другому, не так, как его предшественники. Иначе не стоит брать в руки камеру. К чему повторять уже сказанное?

Александра Мацияускаса, фотохудожника из Каунаса, нет нужды представлять. Его работы, оригинальные, своеобразные, хорошо известны. Напомним хотя бы серию «Базары», решенную в оригинальной пластической форме.

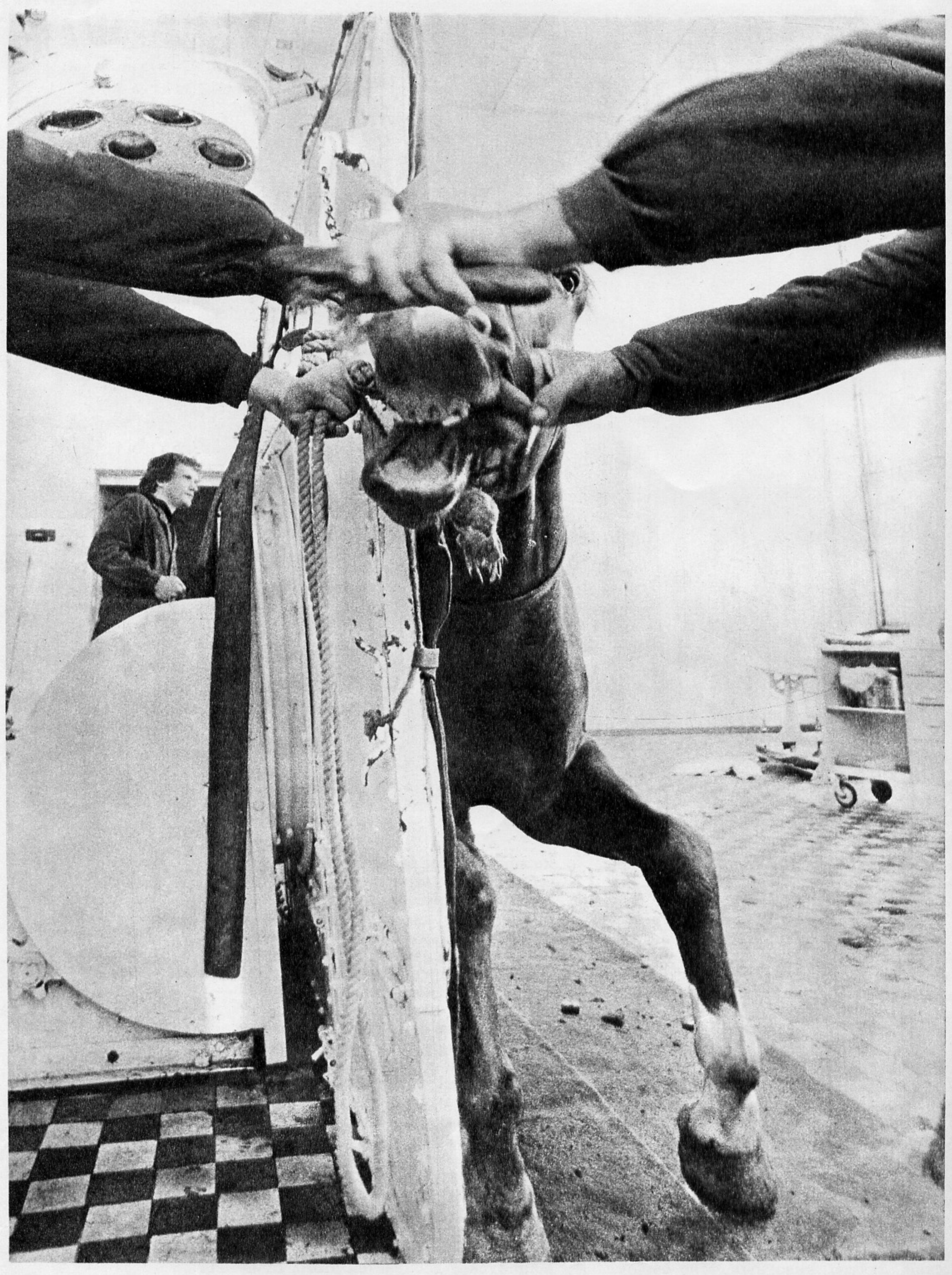
На выставке «Интерпрессфото-77» мы познакомились с его новой работой — серией «В ветеринарной клинике». Уже сам выбор темы полемичен. Автор намеренно выбирает, казалось бы, скучный и малоинтересный, неактуальный материал. А на самом деле он оказывается предельно современным. Охрана окружающей среды, «братьев наших меньших» — это сегодня проблема важная, острая. Вспомним фильм Тарковского «Солярис», где предостережением звучит эпизод: мальчик, выросший в машинном и автоматизированном мире, пораженно и даже с некоторым страхом смотрит, как на чудо, на живую лошадь...

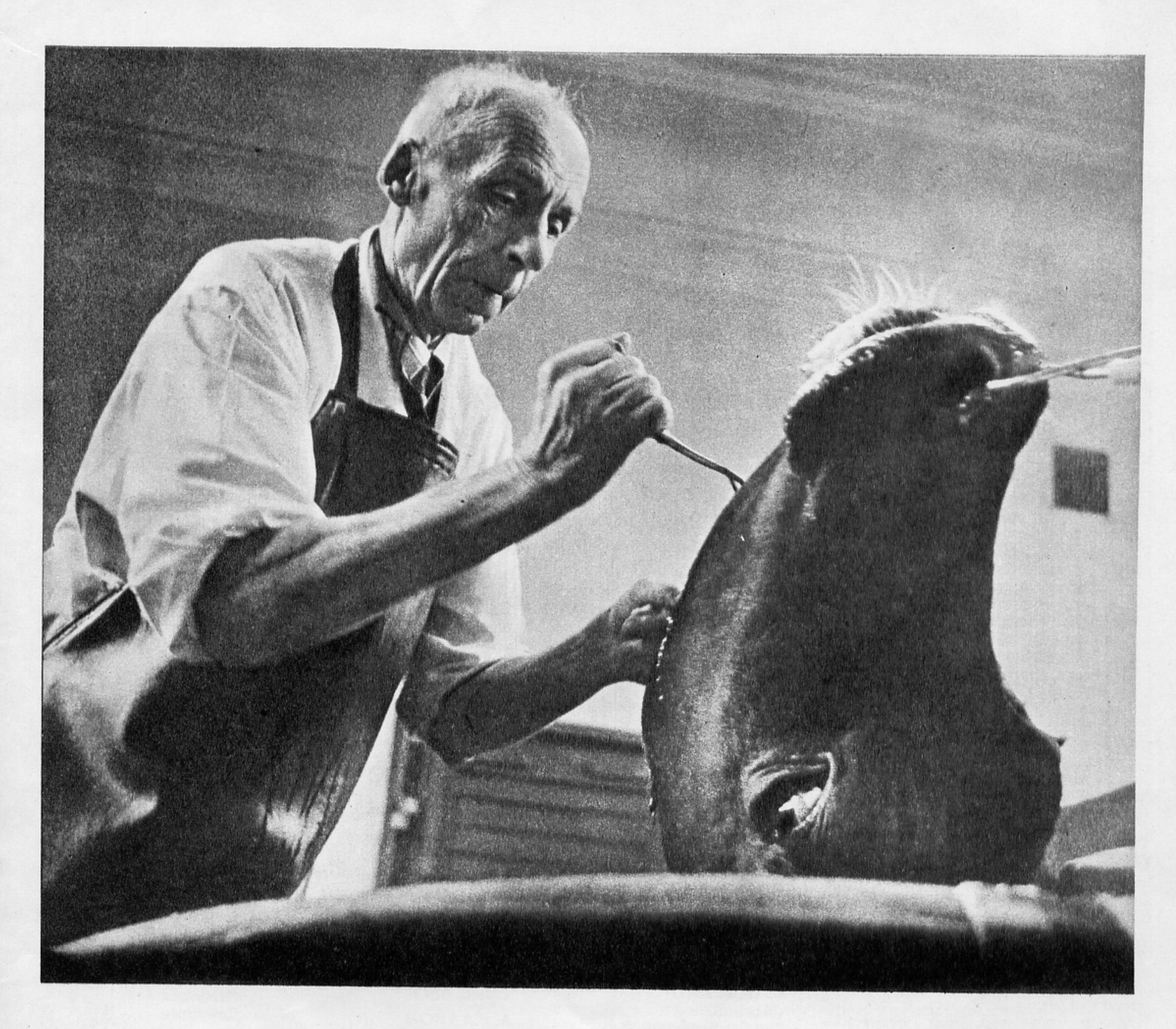
Республиканская ветеринарная академия, где находится ветеринарная клиника, расположена в центре Каунаса,



Из серии «В ветеринарной клинике»

мимо нее не раз проходили репортеры. Проходили мимо...
Говорит А. Мацияускас: «Я тоже не подозревал, что за стенами этого здания — интереснейшая жизнь. Мы еще часто ищем темы «праздничные», красивые и забываем о будничном, каждодневном. Нередко ходим по замкнутому кругу одних и тех же сюжетов, а удивительное, как известно, находится рядом».
Клиника — она как бы «неотложка» для животных. В совхозах и колхозах республики ее хорошо знают. Здесь работают опытные врачи, а рядом с ними — студенты академии. В клинике А. Мацияускас снимал в течение года. Приезжал по вызову: никто не знает заранее, когда будет операция.
Говорит А. Мацияускас: «Клиника — это сельскохозяйственное предприятие в городе. А я наполовину человек сельский. Люблю животных. Мне было интересно, как работают врачи, что из себя представляют люди, которые приводят животных в клинику. Женщина просит главврача: «Полечите мою корову. Мы с ней как сестры». Приходящие — люди с разной психологией. Встречаешь и сентименты, и настоящую привязанность, и — чего греха таить — психологию потребительскую».
В каждом из снимков серии бьется авторский нерв, каждый сделан сердцем, умеющим сострадать животному, которое не может пожаловаться на боль. Человек, врачующий животных, вырастает у Мацияускаса в монументальную фигуру. Определение «монументальная» приходит в голову не случайно. Есть какая-то скульптурность в персонажах. Это связано с самим построением пространства, глубиной планов и пластичностью форм. А как динамично переданы движение, жесты! Мацияускас добивается этого, применяя





широкоугольные объективы. И пользуется ими с выверенной прицельностью. Корова, повисшая на ремнях, когда ее осторожно опускают с операционного стола, одновременно и монументальна и трогательно беспомощна, вся во власти людей в белых халатах. И впечатляет передача этого момента именно тем, как он воссоздан в кадре. Говорит А. Мацияускас: «Широкоугольник» помогает мне выявить определенные детали, акцентировать внимание на них. Но в клинике я снимал не только короткофокусными объективами. Когда начал там работать, почувствовал, что использую найденные мною ранее приемы, композиционные решения. Решить тему — значит найти единственно возможную для каждого конкретного случая форму. Как ее найти? Поменять оптику? Но дело не в технических средствах. Фотографу могут помочь только свежие идеи».

В каждый кадр автор внес свое, прочувствованное. Несколько литературная формула «мысль и авторское чувство на одной линии с объективом» становится здесь математически точно выраженной.

В работе Мацияускаса ярко проступает авторское отношение к снимаемому материалу.

Говорит А. Мацияускас: «В процессе съемки я понял одну простую вещь — надо выходить на темы, которые не решали до тебя, надо расширять круг поисков. Конечно, само по себе открытие новой темы не гарантирует успеха. Нужен новый подход к ней, новая форма, новые критерии. Сколько еще людей, профессий обойдены репортерским вниманием. Честное слово, они этого не заслуживают».

В. СТИГНЕЕВ

Фото
Александра
МАЦИЯУСКАСА

Из серии
«В ветеринарной клинике»



ИТОГИ X МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА «ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ФОТОИСКУССТВО»

Прага — 1977

Международный конкурс «За социалистическое фотоискусство», который проводят в течение многих лет народные предприятия ГДР «Пентакон» и «Орво», стал значительным фактором в развитии и укреплении дружеских и культурных контактов стран социалистического содружества, завоевал большую популярность среди профессиональных фотографов и фотолюбителей.

В конце прошлого года собралось очередное заседание жюри X Международного конкурса, чтобы рассмотреть работы, поступившие из Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, СССР, Чехословакии и Вьетнама.

Тематические разделы, предложенные условиями конкурса, предоставили участникам широкие возможности для рассказа средствами фотографии о жизни нашего современника, его труде и отдыхе, о богатстве красок окружающего нас мира.

Жюри рассмотрело 1209 черно-белых снимков и 729 слайдов и присудило 249 премий. Премии распределились следующим образом: Советский Союз — 59 премий (из них 4 первые), ГДР — 54, Венгрия — 41, ЧССР — 31, Болгария — 26, Румыния — 20, Польша — 17, Вьетнам — 1.

Жюри отметило, что советская коллекция имела больше, чем в прошлые годы, удачных цветных диапозитивов, особенно серий.

Учрежденный жюри переходящий кубок за лучшую работу присужден Владимиру Иванченко за серию «Вулканы Камчатки».

Редакция журнала «Советское фото» поздравляет победителей с наградами и надеется, что участие советских профессионалов и фотолюбителей в следующем международном конкурсе «За социалистическое фотоискусство» будет еще более представительным и успешным.

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ

А. АКУЛЬШИН
(Москва)
И все-таки это на Земле

В. ИВАНЧЕНКО
(Петропавловск-Камчатский)
Вулканы Камчатки (цв.)

С. ПЕТРУХИН
(Москва)
Вильнюсская школа искусств

Н. СВИРИДОВА,
Д. ВОЗДВИЖЕНСКИЙ
(Москва)
Перед грозой

ВТОРАЯ ПРЕМИЯ

Ю. ВАЙЦЕКАУСКАС
(Вильнюс)
Пушица

А. ГОЛУБЕВ
(Владивосток)
Краски мира под водой (цв.)

А. МАКАРОВ
(Москва)
После смотра

В. ПОЛЯКОВ
(Москва)
Где бы приводниться?

А. ФЕДОРОВ
(Москва)
Мастер

ТРЕТЬЯ ПРЕМИЯ

В. АХЛОМОВ
(Москва)
Дирижеры

В. БРАУНС
(Рига)
На ветру
Дождь счастья

А. ЖМУЛЮКИН
(Московская обл.)
Лес (цв.)

Н. КОЗЛОВСКИЙ
(Киев)
Это — балет!

В. СЕДЕЛЬНИКОВ
(Алма-Ата)
Там, за горизонтом (цв.)

А. СУТКУС
(Вильнюс)
После грозы (цв.)

ЧЕТВЕРТАЯ ПРЕМИЯ

Л. АССАНОВ
(Московская обл.)
Пляж (цв.)

В. БОБКОВ
(Москва)
Жажда (цв.)

В. ВЯТКИН
(Москва)
Мы играем Шекспира (цв.)

С. ГУНЕЕВ
(Москва)
Начало спортивного пути

А. КОЛЕСНИК
(Елгава)
Полет (цв.)

В. КОТОВ
(Саратов)
Салют труду (цв.)

А. ЛЫКОВ
(Кишинев)
Крутой поворот (цв.)

В. МИХАЙЛОВСКИЙ
(Рига)
Утро моих малышей

В. ПЕЧКАНОВ
(Алма-Ата)
Танец (цв.)

А. СААКОВ
(Тбилиси)
Хевсурские девушки

Н. СВИРИДОВА,
Д. ВОЗДВИЖЕНСКИЙ
(Москва)
Игра

В. СМИРНОВ
(Ленинград)
Предупреждение

Г. ЧАПЛИНСКИЙ
(Вильнюс)
Начало пути

ПЯТАЯ ПРЕМИЯ

М. ВЯЗОВОЙ
(Воронеж)
Жених

Я. ГЛЕЙЗДС (Рига)
На трассе

В. ГРИГОРЬЕВ
(Алма-Ата)
Балет (цв.)

В. ЕГОРОВ
(Ковров)
Кольца надежды

С. ЕФРЕМОВ
(Москва)
Крым (цв.)

А. ЖМУЛЮКИН
(Московская обл.)
Лес (цв.)

Ю. ИНЯКИН
(Москва)
Строители Москвы
Чистый воздух Москвы

Г. КАЛАШНИК
(Московская обл.)
Хорошая погода

И. КАЛЬВЯЛИС
(Каунас)
Вечернее солнце

В. КАРПЕЛЬЦЕВ
(Москва)
Солнце (цв.)

В. КОРЕНЧУК
(Алма-Ата)
Профиль (цв.)
Третья смена (цв.)
Взгляд (цв.)

В. КОРЕШКОВ
(Вильнюс)
Идет погрузка

В. КУЗЬМИН
(Москва)
Ситуация

Г. ЛУКЬЯНОВА
(Московская обл.)
Сельская идиллия

А. ЛЫКОВ
(Кишинев)
Чемпион мира (цв.)
Гроза (цв.)

В. МОЛЧАНОВ
(Львов)
На дистанции

С. НОВИКОВ
(Челябинск)
Борьба

Ю. ПЛЮЩЕВ
(Чебоксары)
Девушки

Н. САФОНОВ
(Московская обл.)
Пилот

Н. СВИРИДОВА,
Д. ВОЗДВИЖЕНСКИЙ
(Москва)
Семеро козлят

В. СОБОЛЕВ
(Москва)
Идет рабочий класс страны

И. УТКИН
(Москва)
Большой баскетбол

Ю. ФИЛИППОВИЧ
(Тюмень)
На Ямале (цв.)

М. ШТЕЙНБАХ
(Москва)
Лесная птица (цв.)
Семья (цв.)

А. ЯКОВЛЕВ
(Москва)
Неудачный мяч

ТРИ ВОПРОСА ЗАРУБЕЖНЫМ КОЛЛЕГАМ

КАКОЕ ВЛИЯНИЕ ОКАЗАЛИ СОВЕТСКИЙ ФОТОРЕПОРТАЖ И ФОТОИСКУССТВО НА РАЗВИТИЕ ФОТОГРАФИИ В ВАШЕЙ СТРАНЕ?

КТО ИЗ СОВЕТСКИХ ФОТОМАСТЕРОВ НАИБОЛЕЕ ПОПУЛЯРЕН В ВАШЕЙ СТРАНЕ?

КАКОВА РОЛЬ ФОТОГРАФИИ В ДЕЛЕ УКРЕПЛЕНИЯ МИРА, ДРУЖБЫ И ВЗАИМОПОНИМАНИЯ МЕЖДУ НАРОДАМИ?

С такими вопросами в период подготовки к выставке «Интерпрессфото-77» редакция «Советского фото» обратилась к нашим коллегам — редакторам фотографических журналов и деятелям фотографии социалистических стран.

Отвечая на первый вопрос, главный редактор чехословацкого журнала «Ревю-фотография» *Даниэла Мразкова* подчеркнула, что динамичный взлет, характеризующий советскую фотожурналистику 20—30-х годов, воспринимался чехословацкой общественностью как само отражение новой кипучей жизни молодой Страны Советов. Постоянными стимулами для развития чехословацкой фотожурналистики являются такие качества советской фотографии на всех этапах ее развития, как пропагандистская направленность и гуманистическая устремленность.

С данной точкой зрения во многом солидарен главный редактор польского журнала «Фото» *Зигмунт Шаргут*. Он считает, что на польских фоторепортеров оказали огромное влияние высокий гуманизм и патриотическая сущность советской фотожурналистики и фотоискусства.

Герхард Ирке, заместитель главного редактора журнала «Фотография» (ГДР), отметил, что большое влияние советская фотожурналистика оказала на творчество немецких рабочих-фотографов в конце 20-х — начале 30-х годов. Наглядное тому свидетельство — публикации в «Рабочей иллюстрированной газете» серии «Немецкие Филипповы» и т. д.

Сегодняшние двусторонние контакты фотографов ГДР с советскими коллегами весьма плодотворны. Обмен выставками, газетными и журнальными публикациями, проведение совместных конкурсов активно способствуют взаимному творческому обогащению.

Главный редактор венгерского журнала «Фото» *Пал Бенце* считает: для венгерских фотожурналистов возможность установления контактов с коллегами из Советского Союза открылась сразу же после Великой Отечественной войны. Именно тогда венгерские фоторепортеры и фотохудожники познакомились с лучшими образцами советской фотографии. Анализ и изучение снимков советских мастеров, оценка произведений фотожурналистики с точки зрения публицистической значимости и эстетической ценности обогатили венгерских фотографов, в особенности молодое поколение, новыми знаниями. Благодаря влиянию советской фотографии венгерские мастера научились отображать общественные явления, изменения в образе жизни и сознании людей и правильно понимать значение общественных функций фотографии.

Генеральный секретарь Ассоциации художников-фотографов Румынии *Сильвиу Команеску* рассказал о благотворном влиянии выставок с участием советских фоторепортеров и фотохудожников на творчество румынских фотографов. Гуманистическая направленность содержания в сочетании с совершенством формы, отличающие снимки ведущих советских мастеров, стали для румынских коллег образцами. Книги советских авторов по вопросам теории и техники фотографии, переведенные на румынский язык, оказали большую практическую помощь многочисленным румынским фотолюбителям.

В ответах на вопрос «Кто из советских фотомастеров наиболее популярен в вашей стране?» чаще других назывались имена Александра Родченко, Аркадия Шайхета, Макса Альперта и Дмитрия Бальтерманца.

Суть высказываний по третьему вопросу состояла в следующем.

Даниэла Мразкова: Фотография сегодня — одно из наиболее достоверных, аутентичных средств массовой коммуникации. Кроме того, произведения фотоискусства могут обладать высокими эстетическими качествами. Можно ли желать большего? Благодаря своему интернациональному языку у фотографии почти нет конкурентов среди других средств информации, когда она используется в целях укрепления дела мира и сотрудничества между народами.

Зигмунт Шаргут: Фотография имеет огромное значение для дела сохранения мира, укрепления дружбы и культурных связей народов разных стран. Язык ее универсален, понятен для всех людей во всем мире.

Как средство массовой информации фотография активно участвует в мобилизации народов мира на борьбу за прочный мир.

Герхард Ирке: Сегодняшней фотографии должна отводиться важная агитационная и пропагандистская роль в деле укрепления мира во всем мире, дружеского взаимопонимания между народами в духе решений совещания в Хельсинки.

Пал Бенце: Фотография как одно из средств визуальной информации может и должна играть активную роль в деле укрепления всеобщего мира. Именно благодаря ей люди могут больше узнать друг о друге, о своих общих стремлениях, направленных на укрепление и сохранение мира во всем мире.

Сильвиу Команеску: Современная фотография — это интернациональное средство общения. С ее помощью люди всех параллелей и меридианов могут лучше узнать друг друга. Фотография служит укреплению дружбы людей разных стран и национальностей.

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ — ПРИКЛАДНАЯ ФОТОГРАФИЯ



Я. ГУДЕЧЕК
Кухонный прибор

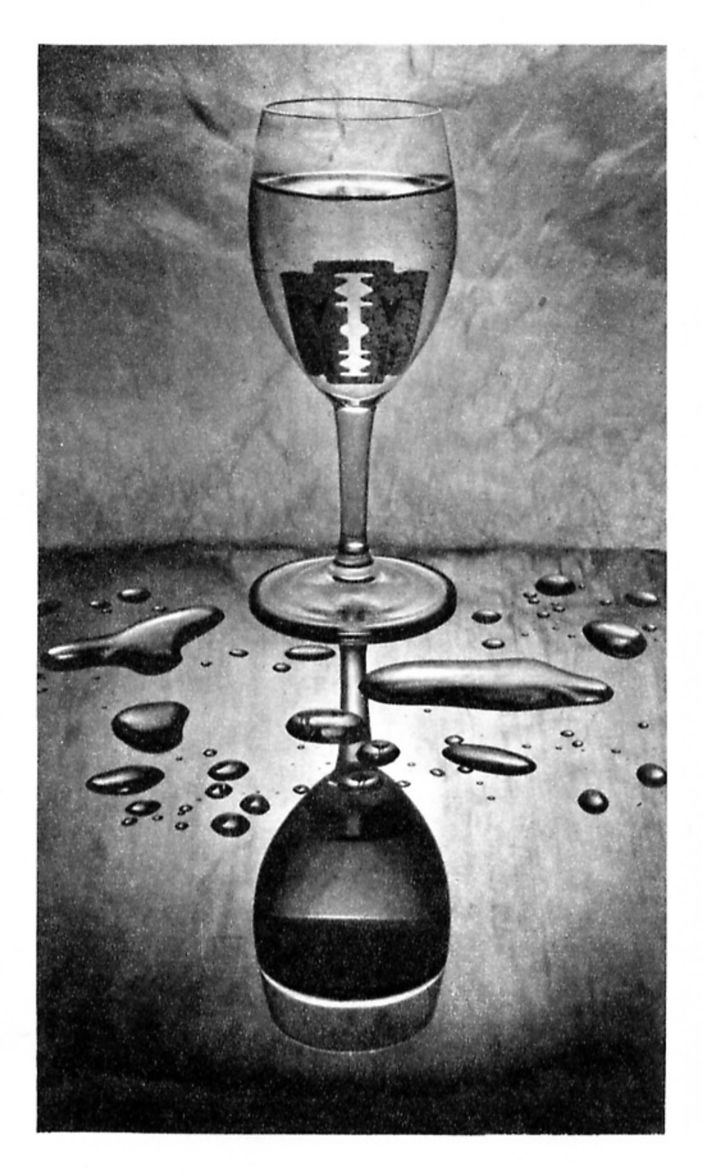
Обучение фотографии в Чехословакии имеет, по сравнению с большинством других государств, многолетние традиции. Разработана система размещения учебных заведений, готовящих специалистов в этой области. Средних учебных заведений такого характера в ЧССР четыре. Помимо этого в республике есть несколько ремесленных фотографических училищ, выпускники которых работают на предприятиях бытовой фотографии. Высшее образование в области фотографии студенты получают на кафедре фотографии Пражской академии искусств (ФАМУ).

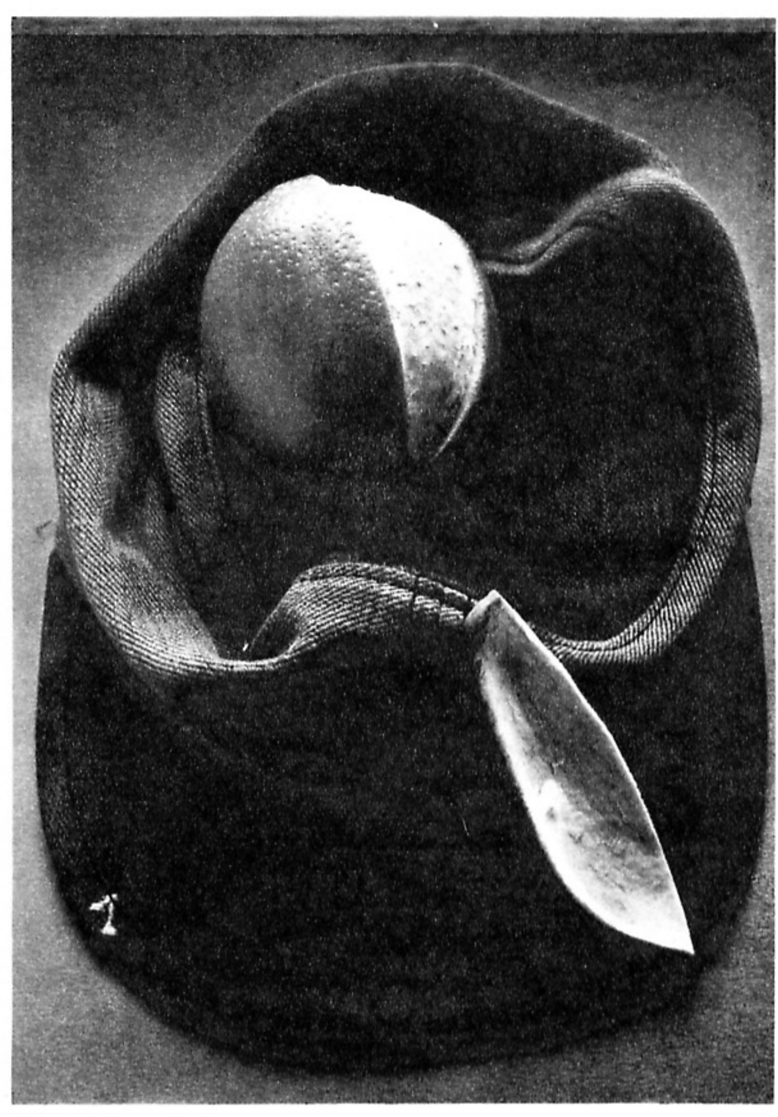
Эта статья посвящена Среднему промышленно-графическому училищу в Праге. Оно было основано в 1920 году и называлось в то время «Государственное графическое училище». За период своего предвоенного существования училище завоевало известность благодаря высокому уровню обучения.

После войны училище было реорганизовано и стало промышленным, сначала с двухлетним, а потом четырехлетним курсом обучения. Его главная цель — подготовка высококвалифицированных специалистов для всех областей полиграфической промышленности. Основной специальностью является полиграфия. Помимо очного существуют также заочное и вечернее отделения. Прикладная фотография — одна из дисциплин, которая изучается только на очном отделении.

Студентом училища может стать каждый выпускник девятилетней школы, успешно выдержавший экзамен «на талант» и письменные экзамены по общеобразовательным предметам. Каждый год за пределами училища остается немало тех, кто не может быть принят из-за недостатка мест, хотя для ярко выраженных талантов места чаще всего находятся.

Характер учебной программы по прикладной фотографии формировался в течение многих лет и уточняется, естественно, и в настоящее время в соответствии с изменяющимися общественными нуждами и потребностями, техническим прогрессом и новыми эстетическими взглядами. Ни одну программу, разумеется, нельзя назвать идеальной, ее всегда можно улучшить. Может показаться, что система обучения в училище является несколько консерва-





Я. ГУДЕЧЕК
Реклама промышленных товаров

Д. КВАСНИЧКА
Натюрморт

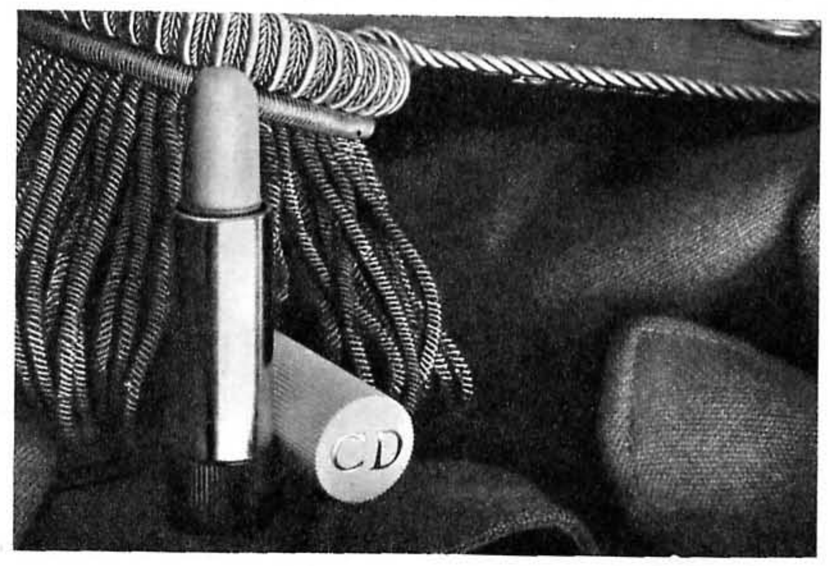
тивной, слишком обращающей внимание на работу в студии с большеформатными негативами за счет журналистской, репортажной фотографии, что чисто творческое фотоискусство стоит как бы на втором плане. Но все же аттестат Среднего промышленно-графического училища, бесспорно, — свидетельство высокой и всесторонней профессиональной подготовки.

Богатые традиции обязывают. Преподаватели и студенты училища гордятся тем, что основы современного обучения фотографии здесь были заложены такими замечательными преподавателями-фотографами, как Яромир Функе и Йозеф Эм, что здесь учились многие известные фотографы во главе с заслуженным деятелем искусств Йозефом Судеком (недавно скончавшимся), члены Союза чешских художников Йиндржих Брок, Петр Зора, Йозеф Прошек, Эрих Айнгорн, фоторепортеры среднего и молодого поколений Йован Дезорт, Мирослав Мартиноский, Иржи Пекарек и многие другие блестящие специалисты в самых разнообразных областях фотографии.

Но время идет, за прошедшие годы многое изменилось и в первую очередь изменились те, кто учится здесь теперь. Благодаря пониманию и поддержке директора училища товарища Томаси и вышестоящих организаций фотографическое отделение получило первоклассные фотографические аппараты, такие как «Синар», «Плаубель», «Арка Суисс», профессиональное студийное оборудование марки «Профото-2» и т. п. Пришло новое поколение молодых преподавателей (в возрасте около 30 лет), которые вводят в обучение новые технологические методы, новые изобразительные моменты, используя при этом свой собственный опыт и знания, полученные в то время, когда они сами были студентами этого училища.

В учебную программу первого и второго курса входит ознакомление со всей аппаратурой и оборудованием, которыми располагает училище, включая репортерскую фотографическую технику, и полное овладение негативным и позитивным процессами черно-белой фотографии. Большое внимание уделяется изучению принципов композиции режиссированной фото-







графии, на использование светочувствительных материалов в рекламной, каталоговой и портретной фотографии. Студентов нужно научить фотографически видеть, чувствовать и мыслить. Большое внимание обращается и на важные стороны фотографического ремесла — негативную и позитивную ретушь, выкрывание негативов, ослабление, тонирование и другие необходимые процессы, овладение которыми относится к основам фотографической профессии. Одновременно с приобретением практических навыков студенты знакомятся с теоретической основой фотографии. Много времени отводится работе со шрифтами в их связи с фотографией.
На третьем курсе число предметов сокращается, но значительно увеличивается количество часов для практических занятий; заканчивается обучение по всем темам, связанным с черно-белой фотографией. На четвертом, последнем курсе студенты готовят курсовые работы, показывая свои способности в области черно-белой фотографии, разрабатывая определенные тематические серии (например, серия рекламных снимков для проспекта

Й. РЖЕЗАЧ
Ювелирное украшение

В. ВЕРЧАК
Реклама косметических товаров

Б. ШВЕЦОВА
Реклама лыжного снаряжения

по какому-нибудь техническому предмету; коллекция фотографий, характеризующих определенный стилевой период в архитектуре; цикл пейзажей на тему охраны окружающей среды). Центр тяжести переходит на цветную фотографию и на цветные диапозитивы.
Обучение в промышленно-графическом училище заканчивается сдачей экзамена на аттестат, составной частью которого является защита дипломной работы по одной из тем — серия фотографий архитектуры, рекламный снимок стекла, рекламный снимок с живой моделью, графический эскиз конверта для грампластинки с использованием цветной фотографии. Экзаменующийся представляет также подборку своих студийных работ и фотографий на свободную тему, сделанных за прошедшие четыре года.
В ходе учебного процесса преподаватели стремятся к тому, чтобы студенты достигли технического мастерства, сохранив индивидуальность художественного таланта и способностей.

Станислав БОЛОНЬСКИЙ,
преподаватель училища

ВЫСТАВКА РАБОТ Б. ИГНАТОВИЧА В ЧЕХОСЛОВАКИИ

В Братиславе, в Доме чехословацко-советской дружбы, состоялась выставка работ одного из выдающихся представителей советской фотожурналистики, крупнейшего фотомастера Бориса Всеволодовича Игнатовича (1899—1976).

Выставка называлась «Человек и время» и была приурочена к празднованию 60-летия Великого Октября.

За пять недель выставку посетило около одиннадцати тысяч человек. Это говорит о большом интересе к творчеству мастера.

Журнал «Свет социализма» так определил место Бориса Игнатовича в советском фотоискусстве: «Вместе с А. Родченко, А. Шайхетом, Е. Лангманом и другими выдающимися фотографами он поднял фоторепортаж до уровня образной публицистики, сформировал фотографический стиль эпохи. Журналистика помогла определиться главной стороне его дарования — острому вниманию к характерным чертам бурно развивавшейся социалистической действительности. В его снимках как в зеркале отражены энтузиазм советского народа в годы первых пятилеток, героизм в годы Великой Отечественной войны, созидательный пафос послевоенного периода».

А. ИВАНОВ

В ДОБРЫЙ ПУТЬ, ФОТОКЛУБ!

О создании фотоклуба при Кемеровской городской организации Союза журналистов было объявлено в газете «Кузбасс», и на первое организационное заседание в редакции собралось почти 300 человек.

Клубу присвоили название «Томь». Приняли устав, провели вступительный фотоконкурс. «Проходной балл» набрали 30 человек. Пятнадцать участников конкурса зачислены кандидатами. Однако двери на клубные «четверги» открыты для всех желающих.

На «четвергах» обсуждаются проблемы фотографического мастерства, делаются обзоры фотолитературы, проводятся конкурсы снимков. Интересной была встреча с корреспондентом Фотохроники ТАСС А. Кузяриным.

Первым отчетом «Томи» перед общественностью стала фотовыставка, посвященная 60-летию Великого Октября. Авторы работ — журналист и шахтер, электрослесарь и архитектор, инженер-конструктор и зоотехник, шофер и учитель... На хорошем полиграфическом уровне был выполнен иллюстрированный каталог, оригинально сделана афиша. В этом немалая заслуга председателя клуба, заместителя редактора газеты «Комсомолец Кузбасса» Ю. Дьяконова.

В течение месяца клубная выставка экспонировалась в Доме художников, заслужив немало добрых отзывов.

В добрый путь, «Томь»!

В. ЗАПОРОЖЧЕНКО

ФОТОСТУДИИ — ЗВАНИЕ НАРОДНОЙ

Почетное звание «Народный коллектив» присвоено свердловской фотостудии «Товарищ». Это первая народная студия на Урале.

Существует она семь лет при Дворце культуры «Урал». Организатор и бессменный руководитель коллектива Евгений Бирюков.

Формы деятельности студии самые разные: лекции, беседы по технике современной фотографии, по освоению изобразительных средств художественной светописи, коллективные выходы на этюды, съемка на заданную тему, хроника массовых мероприятий ДК, творческие встречи с фотомастерами, организация выставок.

Наиболее значительные из подготовленных студией экспозиций — фотовыставка, посвященная 50-летию образования СССР («Наше отечество»), экспозиция в честь 250-летия Свердловска («Связь времен»), выставка к 30-летию Великой Победы («Когда пушки молчат»).

Из года в год расширяется просветительская деятельность студии, чаще развертываются экспозиции в цехах заводов. Собраны большая библиотека фотолитературы, архив лучших снимков, коллекции аппаратуры и фотозначков.

В 1975 году коллектив принял участие в первом туре Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся. Коллекция работ была направлена на Всероссийский конкурс.

В. ЖУКОВ,
Свердловск

КОНКУРС «ОХРАНА ПРИРОДЫ — ВСЕНАРОДНОЕ ДЕЛО»

Центральный совет Всероссийского ордена Трудового Красного Знамени общества охраны природы совместно с редакциями газет «Советская Россия», «Комсомольская правда», «Сельская жизнь», «Лесная промышленность», журналов «Советское фото», «Лесное хозяйство», «Сельская новь», «Цветоводство» и «Юный натуралист» проводят очередной, IX Всероссийский фотоконкурс под девизом «Охрана природы — всенародное дело».

Цель конкурса — широкая пропаганда положений новой Конституции СССР по охране природы, мобилизация трудящихся на успешное решение задач охраны, научно-обоснованного и рационального использования и воспроизводства природных ресурсов, всесторонний показ работы организаций общества.

Тематика конкурсных снимков: участие общественности в охране природных богатств, фауна, флора, уникальные природные объекты, массовые пропагандистские мероприятия по охране природы и пр.

В конкурсе могут принять участие автономно-республиканские, краевые, областные, городские, районные и первичные организации общества, фотоклубы, фотожурналисты и любители.

Принимаются снимки, отпечатанные на глянцевой бумаге, минимальный размер 24×30 см (в трех экземплярах). Каждый снимок должен сопровождаться текстом с указанием что снято, где и когда. На обороте фотографий следует написать фамилию, имя, отчество, профессию автора, его адрес.

Снимки направляются по адресу: 103012, Москва, проезд Куйбышева, 3, Центральный совет Всероссийского общества охраны природы, с пометкой «На конкурс».

Снимки не рецензируются и не возвращаются. Последний срок приема работ — 31 декабря 1978 года.

Для победителей конкурса установлены денежные премии:
Первая премия (одна) за черно-белый снимок — 150 рублей, за цветной — 200 рублей.

Вторая премия (три) за черно-белый снимок — 100 рублей, за цветной — 150 рублей.

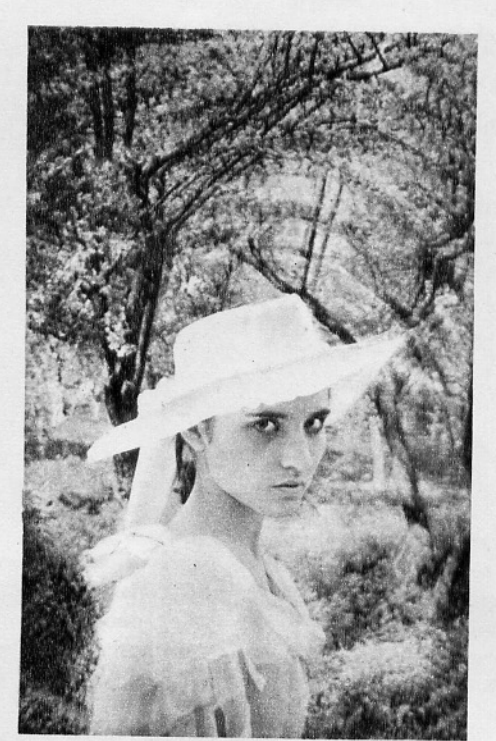
Третья премия (три) за черно-белый снимок — 75 рублей, за цветной — 100 рублей.

Поощрительные премии коллективам и индивидуальным участникам — от 25 до 200 рублей.

БЕСЕДЫ С ФОТО-ЛЮБИТЕЛЯМИ

Раздел ведет фотожурналист Лев Шерстенников





В. МАКСИМОВ
В гостях у лета

Фото
М. САЧКО

На старой мельнице

Ожидание

В березовой роще

Портрет у окна

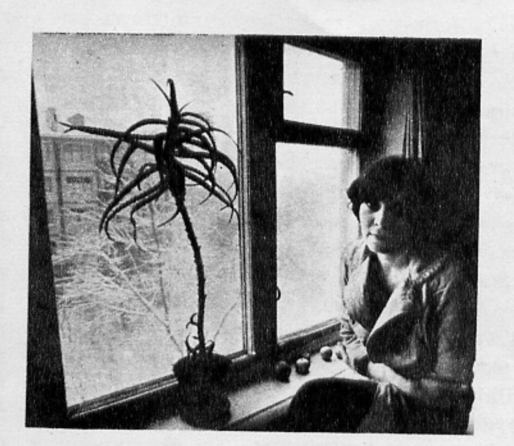
Шестнадцатая весна

Зима пришла

Жить и мечтать















ФОРМУЛА УСПЕХА

На одной из выставок, которыми был так богат конец минувшего года, ко мне подошел коллега и спросил:

— Задумывался ты над тем: существует ли формула успеха?

Я был склонен считать вопрос шуткой. О существовании какой формулы может идти речь? С самим успехом вопрос ясен — он либо есть, либо его нет. Но предвидеть его, планировать?

Почему далеко не каждый раз поднимаемся мы над собственным средним уровнем и чуть ли не вслепую натыкаемся на очередную удачу? Как, кому и какими средствами удается «выскочить» на уровень более высокий, чем тот, усредненный, которым характеризуется, допустим, выставка в целом?

— Ты понимаешь, мне кажется, что все могу сделать — все, что окружает меня на стендах! Но этого мало. Мне это неинтересно. Нужно идти куда-то дальше. Но куда?

Тогда я ничего не ответил, но желание поразмышлять осталось. Тем более, что и ощущения от фотографического пиршества были схожими. Всего много, все привлекательно, съедобно, но ты уже не только насытил свой голод, но явно переел, хотя глаза еще и не сыты.

И вот ты ищешь этот кусочек, это произведение из произведений, а их, таковых, резко вырывающихся из ряда, почти и нет. Но, наконец, все-таки ты встречаешь его, полностью удовлетворен, и тогда начинаешь себя вопрошать: что породило это чудо — игра случая или тончайший расчет мастера, филигранность его поиска, фантазия, вкус, его желание и умение сказать то, что еще никем не было сказано? И, как это ни странно (а может быть, наоборот, естественно), эти фотографии — вершинные достижения — дают не только ответы, но позволяют сделать выводы, на фоне которых «формула успеха» не рисуется столь уж риторическим понятием.

Но к выводам мы попытаемся придти в конце статьи, а пока обратимся, как всегда, к нашей почте — любительским снимкам.

Заранее хочу оговориться перед авторами работ и читателями: не следует высказываемые замечания рассматривать как неодобрение, отрицание работы. Снимки вполне могут соответствовать определенному назначению, но вот что-то не дает им вырваться из привычного круга, стать значительным фотографическим явлением. Быть может, эти примеры позволят нам нащупать подходы к загадочной и пока еще весьма туманной «формуле успеха».

М. Сачко из Киева прислал в редакцию большую серию фотографий. Выполнены они на неплохом уровне, разнообразны по приемам, способам печати, тематике. Важно, что автор серьезно подходит и к съемке, и к самой фотографии. Это не случайно: он — студент кинооператорского факультета.

И все-таки, глядя на фотографии в целом, я не могу отказаться от мысли о их незавершенности. Возможно, тут сказывается «киношное» начало автора, он смотрит на фотографию как на учебный элемент, ставит перед собой суженную задачу отработки того или иного приема.

Для кино, в котором основную нагрузку несет не только и не столько отдельный кадр, сколько монтажный кусок (кинематографическая фраза, состоящая из нескольких планов), подобный подход, видимо, оправдан. В фотографии, даже если это серия, роль каждого отдельного снимка как самостоятельного элемента выше. А уж если снимок должен рассматриваться сам по себе, отдельно, то вся смысловая, эмоциональная и выразительная стороны кинематографического эпизода должны уплотниться в единственный миг возникновения снимка.

Момент нажатия кнопки, когда мы запечатлеваем то, что уже отходит в прошлое, чтобы это прошлое с помощью снимка перенести в будущее, — для меня суть фотографии. А сама фотография — мост между прошедшим и будущим, тем ближним и дальним, когда будет рассматриваться снимок.

Мост тем необходимее, чем глубже, бурнее и шире река. Иначе говоря, чем значительнее запечатленный факт, чем острее момент, тем он уникальнее.

По мосту, выстроенному там, где в нем нет необходимости, можно пройтись, но можно им и пренебречь.

У М. Сачко много портретов. Их можно назвать красивыми, а можно — манерными. Это уж кому как придется по вкусу. Но главное — все они этюдны, набросочны. В них есть работа над формой, над композицией, но нет индивидуальных характеристик людей, неповторимости их характеров. А портретная работа, в которой нет основного — характера, не может считаться значительной. Это мост, построенный вдоль реки. Возводя его, можно научиться строить, он может стать украшением местности, но ездить по нему не будут.

Вполне допускаю, что снимки М. Сачко могут быть представлены на выставках и даже значительных, но если их сравнивать даже не с другими снимками, а просто между собой, они начинают «проседать» в нашем восприятии.

Вот фотографии «Зима пришла», «На старой мельнице», «Ожидание», «Шестнадцатая весна». Внешне, композиционно, тонально они разнообразны. Автор по-разному строит кадр, не боится снимать крупно, «широкоугольником», экспериментирует в печати, но очень одинаково видит характеры.

Оставьте любой из снимков, прикрыв остальные. Неплохо, по отдельности все неплохо. Но выложенные в один ряд, они начинают напоминать оттиски с одной матрицы: работа персонажей на камеру, и главное — полнейший контроль собственного состояния со стороны фотографируемых.

Добавим еще несколько снимков того же автора: «Жить и мечтать», «В березовой роще», «Портрет у окна». Неплохо? Неплохо. Такие портреты, наверняка, нравятся тем, кого снимают. Но открытий здесь нет. И нет потому, что все открытия уже сделаны, и даже не потому, что «не каждый же снимок должен быть обязательно открытием». Просто автор в своих поисках ориентировал себя на другое. «Характер, видимо, считал он, при интересном композиционном решении приложится». В этом подходе есть нечто механическое, идущее от ума.

А вот совершенно иной подход. «Пишут вам пенсионеры из города Рыбинска. У нас накопилось много фотографий нашей внучки Полинушки. Посылаем один из них, сделанный нашим сыном. Сюжет предельно прост, но нам он кажется выразительным».

Мне он тоже показался выразительным, точнее не столько выразительным, сколько естественным, теплым, безыскусным. Здесь есть хоть маленькое, но все же открытие характеров. Бабушка и внучка не изображают кого-то в определенной ситуации, а являются самими собою. Вот это-то и становится главным в снимке.

Конечно, если не рассматривать этот снимок отдельно, а составить ряд ему подобных, то безыскусность и простота может обратиться в наивность, отказ от формальных поисков — в дилетантство. Но Максимовы вовремя поставили точку, вложив в конверт единственный кадр...

Думаю, что первый шаг к пониманию проблемы мы сделали. Вывод из сопоставления этих двух подходов может быть таким: ни естественность характера, ни формальная находка по отдельности еще не дают полного результата, но тем не менее сумма всегда больше величины слагаемых.

Главный же наш разговор о «формуле успеха» — впереди.

Л. ШЕРСТЕННИКОВ

ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ

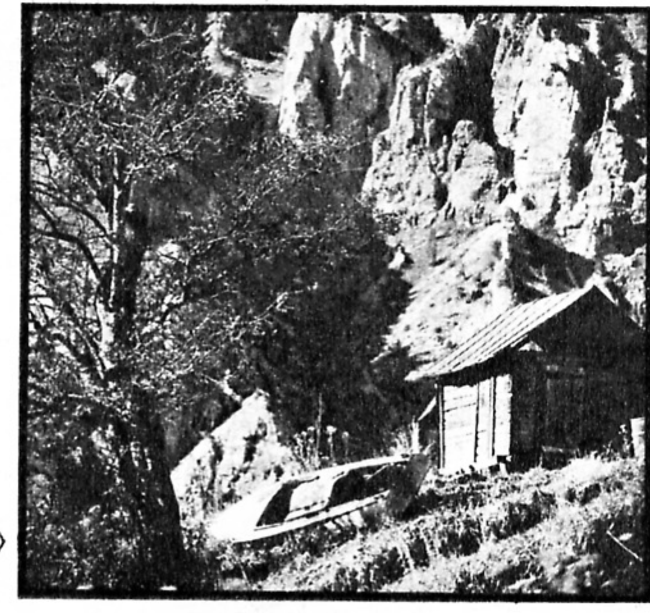
АППАРАТЫ С ЭКСПОНОМЕТРИЧЕСКИМ УСТРОЙСТВОМ

В зависимости от типа экспонометрического устройства (ЭУ) и степени воздействия его на основные исполнительные органы, такие как затвор и диафрагма, фотоаппараты принято делить на полуавтоматы и автоматы.
Для полуавтоматов характерны свободный выбор и установка любого из двух экспозиционных параметров, то есть выдержки или диафрагмы («Зенит-16»). В зависимости от характера объекта съемки, фотограф устанавливает желательные выдержку или диафрагму, а по ЭУ подбирает второй параметр, что позволяет иметь любое их сочетание. Индикатор соответствующим сигналом покажет, возможна ли съемка при таком сочетании. Если этой возможности нет, можно изменить любой из параметров до появления разрешающего сигнала.
Пока это наиболее совершенная система ЭУ. Она предоставляет широкие возможности выбора экспозиционных параметров (используя в крайних случаях недодержки и передержки), позволяет варьировать глубину резко изображаемого пространства.
Автоматами (непрограммными) называют аппараты, в которых устанавливают только один из параметров, ЭУ подбирает по нему другой, то есть в одних — только диафрагму («Киев-15»), в других — только выдержку («Силуэт-электро»).
Однопрограммными автоматами называют аппараты, ЭУ которых автоматически устанавливает одновременно оба экспозиционных параметра. Эти аппараты действуют по одной заложенной в них жесткой программе и в каждом случае съемки дают какое-то одно сочетание выдержки с диафрагмой, которое не может быть изменено («Зоркий-10», «Вилия-авто» и «ФЭД-микрон»).
Многопрограммные автоматы действуют по нескольким программам и позволяют переключать ЭУ с одной программы на другую, но на любой из программ дают только одно сочетание выдержки с диафрагмой («Сокол»).
Следующие особенности являются общими для всех отечественных фотоаппаратов, оснащенных ЭУ:
возможность отключать автоматику и переходить на ручное управление;
широкий диапазон замеряемых яркостей от 25 до 13000 кд/м^2 (в «Силуэте-электро» — от 0,1 кд/м^2), что позволяет вести съемку в автоматическом режиме в широком диапазоне освещенности объекта съемки;
возможность применять пленку чувствительностью от 16—22 до 250—500 ед. ГОСТа. Затворы снабжены синхроконтактами для съемки с лампами-вспышками.
Все прочие характеристики у аппаратов различны. Неодинаковы и их эксплуатационные возможности. Их определяют основные технические характеристики, которые в свою очередь зависят от оснащения аппарата различными дополнительными устройствами, в том числе и ЭУ. Остановимся на эксплуатационных возможностях, связанных только с ЭУ.
Фотоэлектрический узел аппаратов «Зоркий-10», «Вилия-авто» и «ФЭД-микрон» состоит из селенового фотоэлемента, индикатором служит стрелка гальванометра. Установка экспозиции полностью автоматизирована и не требует никаких установочных экспозиционных операций, кроме ввода светочувствительности пленки. Отработка экспозиции происходит при нажиме на спуск затвора.
ЭУ отличается двумя особенностями: 1) бесступенчатый затвор действует не только с выдержками нормального ряда, но и с промежуточными, например с 1/38 или 1/93 с; 2) затвор и диафрагма жестко связаны между собой и имеют общий привод. В крайнем положении привода диафрагма полностью открыта, а затвор установлен на отработку наибольшей выдержки, то есть система работает с наибольшей экспозицией. В другом крайнем положении привода, наоборот, диафрагма предельно закрыта, а затвор установлен на работу с наименьшей выдержкой, то есть система работает с наименьшей экспозицией. По мере передвижения привода происходит постепенное изменение экспозиции от наибольшей к наименьшей или наоборот.
Приблизительную информацию о том, с какой выдержкой производится съемка, дает положение стрелки гальванометра, которая видна в поле видоискателя. При недостаточной яркости объекта или малой чувствительности пленки положение стрелки показывает, что освещенность мала и фотографировать нельзя.
«ФЭД-микрон» снабжен затвором, который одновременно является и диафрагмой. В неавтоматическом режиме все аппараты с ЭУ работают с моментальными выдержками и «В», но программные автоматы «Зоркий-10» и «Вилия-авто» в этом случае действуют с некоторыми ограничениями, то есть позволяют изменять диафрагму в полном диапазоне, но выдержка 1/30 с остается постоянной. В аппарате «ФЭД-микрон» можно изменять выдержку при постоянной диафрагме 1,9, но в некоторых случаях, например при съемке с импульсной лампой, можно изменять и диафрагму.
Аппарат «Сокол» — пятипрограммный автомат. Установка экспозиции полностью автоматизирована, но фотоэлектрический узел ЭУ имеет равномерную шкалу, установка экспозиции производится дискретно, то есть на основных оцифрованных делениях шкал выдержки и диафрагмы.
Фотоэлектрический узел ЭУ состоит из фоторезистора и индикатора. Последний представляет собой два числа, видимых в поле видоискателя и расположенных одно под другим. Верхнее число показывает отрабатываемую выдержку, нижнее — диафрагму.
Источником электропитания ЭУ служит элемент РЦ-53 или аккумулятор Д-0,06. Ввод чувствительности пленки в аппарате «Сокол» осуществляется диафрагмированием фоторезистора, то есть уменьшением падающего на него светового потока.
Изменение программы работы ЭУ производится перестановкой значения выдержки. Таких значений в аппарате пять: 30, 60, 125, 250, 500. Значения эти условны, так как независимо от поставленной выдержки ЭУ может ее изменить. Так, при выдержке 1/125 с и подходящих световых условиях ЭУ отработает эту выдержку с любой диафрагмой от 2,8 до 16. Если света недостаточно, то ЭУ при полностью открытой диафрагме отработает выдержку 1/60 или 1/30 с. Если освещение объекта окажется недостаточным и для таких выдержек, то спусковая клавиша заблокируется, затвор не сработает, в видоискателе появится красный сигнал «снимать нельзя». Если же яркость объекта слишком велика для съемки с выдержкой 1/125 с и диафрагмой 16, то ЭУ отработает более короткие выдержки.
В неавтоматическом режиме аппарат позволяет устанавливать любое сочетание выдержки и диафрагмы.
Аппарат «Киев-15» — непрограммный автомат с предварительной установкой выдержки. В качестве светоприемника фотоэлектрического узла применяются два фоторезистора, расположенные внутри камеры, за пентапризмой, по системе ТТЛ. Индикатором служит стрелка гальванометра. Источником электропитания фоторезисторов является элемент РЦ-53. Аппарат снабжен устройством для проверки годности элемента.
В правой стороне поля видоискателя расположена шкала диафрагм и стрелка гальванометра. Они дают информацию о возможности съемки и об отрабатываемой диафрагме при установленной выдержке. При отключенной автоматике диафрагма устанавливается вручную, но ЭУ не отключается.
Аппараты «Зенит-16», «Зенит-ТТЛ» — полуавтоматы со свободным выбором выдержки и диафрагмы. Светоприемником служит фоторезистор, расположенный за объективом по системе ТТЛ. Электропитание ЭУ осуществляется от трех элементов РЦ-53.
Электрическая схема ЭУ «Зенита-16», действующая на базе уравновешенного одинарного моста (нуль-индикатора), имеет два световых сигнала, расположенных в нижней части поля видоискателя. Свечение одного из них указывает на избыток света, другого — на недостаток. Изменяя выдержку или диафрагму, находят момент свечения обоих индикаторов (или их поочередное мигание), что соответствует правильной установке экспозиции. Система действует дискретно.
В заключение важно напомнить, что все аппараты с ЭУ интегрально замеряют яркости объекта съемки и устанавливают усредненную экспозицию. В ряде случаев, например при съемке против света, людей в темной одежде на фоне снега или в светлой одежде на фоне темной листвы, следует отключить автоматику и перейти на ручное управление, так как ЭУ может не дать правильную экспозицию для сюжетно важной части объекта.

Д. БУНИМОВИЧ

«СЕКРЕТЫ» ЛАБОРАТОРНОЙ ПРАКТИКИ

ПЕЧАТЬ НА «МОКРОЙ» БУМАГЕ



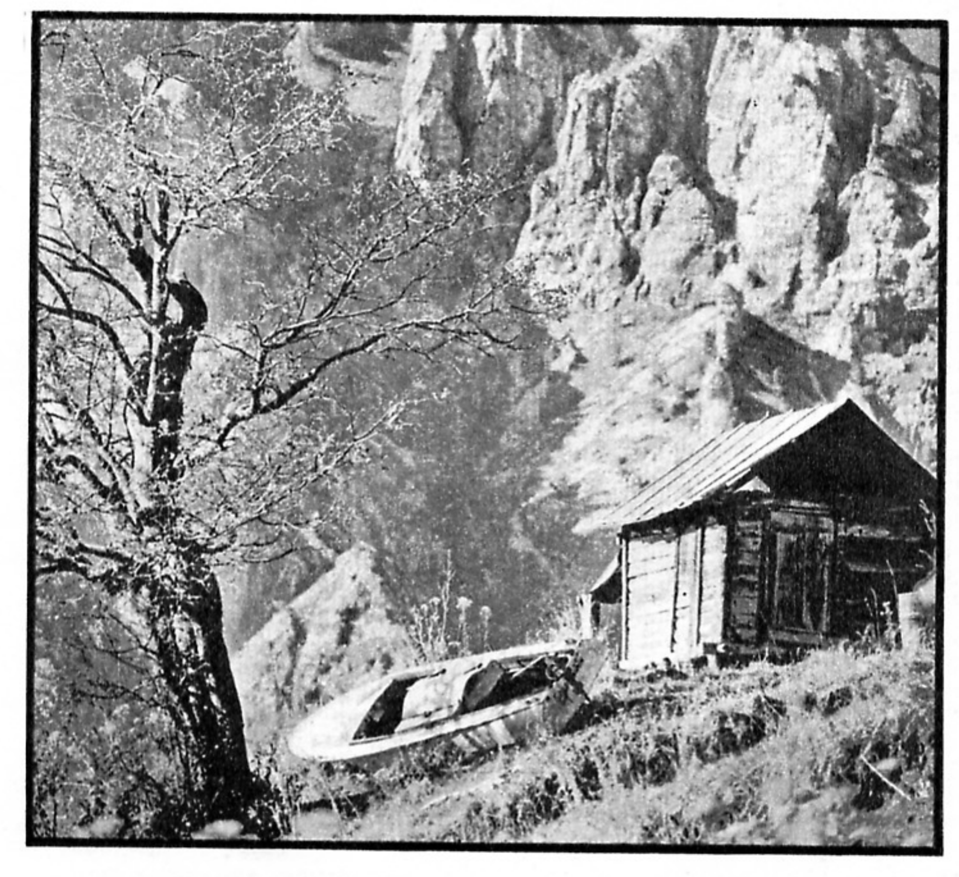


Фото 1

Фото 2

Фото автора

На практике фотограф часто сталкивается с повышенным контрастом негатива. Выравнивание общего контраста путем подбора мягкой бумаги не всегда решает задачу вследствие потери деталей, которые зачастую создают композицию снимка. Поясним это на примере. Фото 1 напечатано стандартно на бумаге нормального контраста. Живописное дерево сливается с пестрым фоном, отсутствует разделение планов.

Воспользоваться в этом случае вырезанными масками невозможно — слишком сложна конфигурация дерева. Конечно, существуют различные приемы для уменьшения общего контраста негатива: способ нерезкой маски, электронные способы маскирования, способы сине-желтого окрашивания негатива и «холодного» проявления. Но они трудоемки и требуют специального оборудования.

Фото 2 сделано на «мокрой» бумаге. Этот способ печати достаточно прост, не требует большой затраты времени и позволяет с одновременным понижением общего контраста получить целый ряд эффектов в зависимости от замысла.

Сущность способа состоит в том, что экспонированное и частично проявленное изображение маскирует светочувствительный материал при последующей экспозиции. Порядок операций таков:

1. Размочить фотобумагу в чистом проявителе в течение 2—5 мин.
2. Вынуть ее из проявителя и положить на оргстекло или пластик так, чтобы под ней не было пузырей или неровностей, протереть ватным тампоном, смоченным в том же проявителе. Делать это следует аккуратно, до полного удаления капель с поверхности бумаги. Можно дать ей подсохнуть (2—3 мин) до исчезновения мелких капелек проявителя.
3. Плоскость с листом бумаги положить на экран увеличителя и произвести первую экспозицию, достаточную для нормальной проработки самых темных участков позитива (в данном случае ствола дерева, тени под крышей и некоторых других). Желательно, чтобы время первой экспозиции составляло 3—10 с, то есть было значительно меньше времени проявления первого изображения.

После первой экспозиции следует подождать пока проявится изображение, не трогая при этом увеличитель и экран. Затем производят вторую, а иногда и третью экспозицию. Время каждой последующей экспозиции может быть в 2—5 раз дольше первой, в зависимости от желания автора получить бо́льшую или меньшую плотность от второго экспонирования и в зависимости от степени маскирования от первого проявления. При последующих экспозициях прорабатываются более светлые участки изображения. Варьируя время экспонирования и время пауз между ними, можно добиться различных результатов.

Однако процесс экспонирования не стоит затягивать более чем на 5—8 мин, иначе может возникнуть воздушная вуаль. Затем отпечаток допроявляют для получения насыщенных тонов.

В процессе «мокрой» печати нередко возникает краевой эффект (эффект Собатье), что может способствовать или, наоборот, противоречить авторскому замыслу. Краевой эффект особенно ярко проявляется на более контрастных переходах изображения, при использовании контрастных бумаг и проявителей, при больших паузах между экспозициями. Отпечатки иногда напоминают снимки, выполненные методом изогелии.

Проявитель для процесса «мокрой» печати должен: 1) содержать увеличенное количество бромистого калия, иначе не избежать полос или вуали при протирке отпечатка; 2) быть достаточно активным, чтобы достигался требуемый контраст и не затягивалось первое проявление.

Идентичность снимков при печати достигается путем строгого соблюдения временных интервалов всех операций.

Условия обработки фото 2: увеличитель «Крокус», лампа перекальная 127 В, 500 Вт, напряжение 100 В, диафрагма объектива 4, фотобумага «Форте» BN-4. Проявитель контрастный, работавший. Первая экспозиция — 3 с, пауза — 2 мин. Вторая экспозиция — 25 с, допроявление — 1,5 мин.

А. ВАСИЛЬЕВ

ЗВУКОВАЯ ДОРОЖКА НА ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ФИЛЬМЕ



Комплект аппаратуры для озвучивания

Как сделать любительский кинофильм звуковым — это интересует многих. Ясно, что самый удобный и перспективный путь к достижению цели — звуковая дорожка. Для нее на пленке «Супер-8», вытесняющей сейчас старый формат 8 мм, по стандарту предусмотрена свободная полоса вдоль края, противоположного перфорации.

Однако глубоко ошибаются те, кто считает, что все затруднения решит пленка с нанесенной магнитной дорожкой. Ведь необходима еще синхронная кинокамера и звуковой проектор. Что касается проектора, он нужен бесспорно, а вот насчет камеры, записывающей звук, следует задуматься. Если длительность снимаемого кадра в среднем составляет 5—10 с, то синхронной фонограммы запечатлеть на дорожке не удастся. Но не тратить же дорогую кинопленку для записи двух-трех фраз — вся-то емкость кассеты рассчитана на 2,5 мин съемки! Не разумнее ли создать фонограмму на отдельном, например кассетном, магнитофоне, без которого кинолюбителю все равно не обойтись? Правда, придется переписывать музыку, шумы, дикторский текст с других магнитофонных лент, грампластинок, микрофона... Добавится эпизод, если удастся, синхронно записанный во время съемки. Зачем же еще один магнитофон, встроенный в камеру?

Кроме того, изображение на кадре и синхронный с ним магнитный сигнал разнесены на 76 мм, так как условия звукозаписи требуют строго равномерного движения дорожки, а пленка у кадрового окна продергивается скачкообразно. Это исключает возможность монтажа снятых сюжетов, вырезку бракованных или испорченных в обработке кадров.

Предвосхищая вопрос, скажем: синхронная звукозапись на пленку с дорожкой, осуществляемая в некоторых зарубежных дорогостоящих камерах, не имеет реального смысла, поскольку снятые куски нельзя смонтировать с другим изобразительным материалом без риска получить провалы в фонограмме. По существу это реклама, рассчитанная на покупателя, падкого на новинки.

Следовательно, если при любительской киносъемке дорожка на пленке может быть использована крайне редко, то незачем требовать от промышленности нанесения ее на пленку «Супер-8».

В равной мере неоправданы разработки «звуковой» кинокамеры, некоего гибрида с магнитофоном, не выдерживающего серьезной критики.

Рис. 1

Рис. 2

Другое дело с проекцией. На смонтированном фильме необходима магнитная дорожка.

Наилучшим способом нанесения ее, как показала практика, является перенос ферромагнитного слоя с магнитофонной ленты на основу кинопленки (подобно детским переводным картинкам). Приспособление для этого несложно и доступно для самостоятельного изготовления. Освоение его промышленностью помогло бы ускорить выпуск давно ожидаемых звуковых проекторов «Русь-310», «Русь-320» и «Русь-330», рассчитанных на пленку «Супер-8» с магнитной дорожкой. Использование последней вполне реально и не связано с выпуском пленки со звуковой дорожкой.

Механизм для переноса дорожки разработан инженером В. Вовченко, под руководством которого был выполнен демонстрировавшийся в 1977 году на ВДНХ СССР полный комплект аппаратуры для озвучивания и показа звуковых фильмов форматом «Супер-8».

Механизм работает в режимах резания магнитофонной ленты (6,25 мм) на полоски шириной 0,69 мм и нанесения дорожки на фильм.

Для первого режима (рис. 1) на левой оси устанавливается катушка *1* с магнитной лентой. Последняя, пройдя направляющий конический ролик *2*, попадает на ведущий барабан *3* с дисковым ножом *4* и подпружиненной ребордой *5*. Между ними вводится другой дисковый нож *6*. Поскольку лента поджимается к реборде *5*, от нее при вращении приводной рукоятки режется узкая полоска, которая наматывается на верхнюю катушку *8*, а остаток ленты идет на катушку *9*. Выталкиватель *7* предотвращает затягивание полоски на ведущий барабан. Отрезав полоску по всей длине ленты, меняют местами катушки *1* и *9*. Так режут вторую, третью и следующие полоски, пока не останется неиспользуемая ленточка шириной 1—1,5 мм.

В режиме нанесения дорожки (рис. 2) на левой оси устанавливается катушка с нарезанными полосками *8*, справа — катушка со смонтированным кинофильмом *10*, сверху — отводной ролик *11*, а под ведущим барабаном — резервуар *13* с клеем (диоксаном). Фильм заряжается, как показано на рис. 2, и протягивается кинопроектором, установленным на расстоянии примерно 2 м. Полоска с катушки *8* смачивается клеем и с помощью крючка *12* направляется к краю киноленты. Ее ферромагнитный слой обращен к глянцевой стороне ленты. Примерно на половине пути до проектора они уже прочно склеиваются между собой. Теперь легко отделить основу полоски. Это делает барабан *14*. Перенесенная дорожка имеет идеально гладкую поверхность.

В качестве исходного материала для дорожки лучше всего подходит магнитофонная лента типа 10. С других феррослой переносится хуже.

Наилучшей в этом отношении является магнитофонная лента «Специальная с отделяемым феррослоем», имеющая пониженную адгезию, выпускаемая по технологии 1970 года.

Звуковой проектор, с помощью которого производится озвучивание, должен иметь автоматическую зарядку фильма, быструю перемотку ленты вперед и назад без разрядки фильмового тракта, усилитель с автоматической регулировкой уровня записи и с подавителем шумов, микшер на 2—3 входа. Проектор должен быть малошумным, со строго стабилизированной частотой кадросмены.

В кинолабораториях по обработке любительских фильмов целесообразно ввести дополнительные виды обслуживания: нанесение магнитной дорожки и контратипирование (печать дубликатов фильмов), весьма желательное при озвучивании как по соображениям прочности, так и для качества звука.

А. УСАЧЕВ

ПРОВЕРКА ДЕЙСТВИЯ ШТОРНОГО ЗАТВОРА

Испытание шторных затворов в лабораториях осуществляется путем фотографирования светящейся линии, ориентированной и движущейся в направлении, перпендикулярном щели затвора. Светящуюся линию получают с помощью хронографа, представляющего собой равномерно вращающийся барабан в виде цилиндра с узкой продольной щелью и источником света внутри.

Сходный результат можно получить, если сфотографировать растр с экрана телевизора. Последовательно формирующиеся строки растра создают тот же эффект, что и движущаяся светящаяся щель в барабане хронографа. Высокая точность измерения параметров затвора обеспечивается благодаря стабилизации частоты строк синхроимпульсами, передаваемыми телецентром.

Перед началом съемки экрана необходимо настроить телевизор на одну из работающих телестанций, проверить линейность изображения по вертикали и горизонтали и установить минимальную контрастность. Яркость экрана должна быть такой же, как и при обычном просмотре телепередач. Съемку ведут с постоянной диафрагмой, независимо от выдержки, на которой проверяется работа затвора. Опытным путем установлено, что при использовании пленки «Фото-130» нужно установить диафрагму 4. Экран фотографируют с такого расстояния (или с таким объективом), чтобы он занял всю площадь кадра. Фотоаппарат ориентируют так, чтобы направление движения шторок затвора было параллельно строкам растра. Снимки желательно дублировать.

Просмотр полученных негативов (фотограмм) удобно вести с помощью фотоувеличителя или микроскопа. На негативах, полученных при выдержке 1/125 с и более коротких, видна темная наклонная полоса *1* (рис. 1), образованная в результате одновременного взаимно перпендикулярного перемещения строк растра и щели затвора. Правее этой полосы заметно слабое недоэкспонированное изображение *2*. Его возникновение обусловлено остаточным послесвечением экрана после прохождения первой шторки. Линии *аб* и *вг* представляют собой график движения соответственно первой и второй шторок. На этом графике по вертикальной оси строками растра фиксируется время, а по горизонтальной — расстояние, проходимое шторками. Эффективное значение выдержки *Тэф.* для любой части кадра рассчитывают по формуле:

$$T_{эф} = n \cdot t,$$

где n — количество строк в наклонной полосе по вертикали (линия AB на рис. 1), t — время формирования одной строки растра; для советского стандарта на систему телевизионного вещания $t = 64 \cdot 10^{-6}$ с.

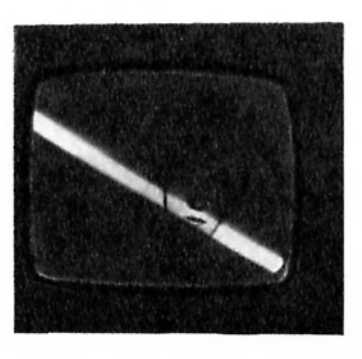
Отклонение эффективной выдержки от номинальной не должно превышать 30—35% для самой короткой выдержки.

Сравнивая эффективную выдержку в разных частях кадра (например на линиях AB и $A'B'$), можно судить о степени равномерности его экспонирования. Для самой короткой выдержки отношение эффективных выдержек по кадру не должно превышать 1,5 : 1.

Ширина щели шторного затвора кадра равна длине нормально экспонированной строчки растра (линия FK). В нормально отрегулированном шторном затворе фотоаппаратов типа «ФЭД», «Зоркий», «Зенит» ширина щели при выдержке 1/500 с должна составлять около 3 мм. Сравнивая ширину щели в разных частях кадра, можно сделать вывод о соотношении скоростей шторок затвора (отстает первая шторка от второй или догоняет ее).



Снимок экрана при установленной выдержке 1/60 с, реально 1/75 с



Снимок экрана при установленной выдержке 1/500 с, реально 1/580 с

Средняя скорость движения v шторки на каком-либо участке равна:

$$v = \frac{ED}{t \cdot n_{CD}},$$

где n_{CD} — количество строк по линии CD, характеризующее время, за которое шторка пройдет участок ED.

При измерении длины линии ED на экране фотоувеличителя необходимо учесть масштаб изображения.

Аналогичным образом определяется скорость движения шторок и для случаев, показанных на рис. 2, 3 и 4.

На фотограмме, полученной при выдержке 1/60 с, видны нормально экспонированные строки двух полукадров телевизионной развертки. Они заполняют бо́льшую часть кадра (зоны *1* и *3* на рис. 2) и разделены светлой наклонной полосой *2*. В пределах этой полосы видны слабые следы строк, обусловленные остаточным послесвечением экрана. Замерив количество строк n по высоте полосы AB, можно рассчитать эффективное значение выдержки:

$$T_{эф} = \frac{1}{50} - nt,$$

где $\frac{1}{50}$ — время формирования полукадра телевизионного изображения.

Если эффективная выдержка точно соответствует 1/50 с, то полукадры сблизятся так, что светлая полоса между ними исчезнет. При дальнейшем удлинении выдержки оба полукадра частично перекроют друг друга, причем строки одного из них войдут между строками другого. В результате на фотограмме (рис. 3) образуется наклонная полоса *2*, сложенная строками двойной частоты. Эффективная выдержка для данного случая рассчитывается по формуле:

$$T_{эф} = \frac{1}{50} + \frac{n}{2}t,$$

где n — количество строк по вертикали AB наклонной полосы.

Фотограмма при выдержке 1/30 с показана на рис. 4. При этой выдержке строки одного полукадра заполняют всю площадь снимка, а строки второго имеют разрывы, образующие наклонную полосу. Эффективная выдержка для данного случая равна:

$$T_{эф} = \frac{1}{25} - nt,$$

где $\frac{1}{25}$ — время формирования полного кадра телевизионного изображения;

n — количество строк по вертикали AB наклонной полосы.

Регулировку затвора фотолюбитель может произвести сам, поворачивая в ту или иную сторону отверткой оси гильз, концы которых выходят на нижней стенке корпуса затвора, тем самым меняя натяжение пружин шторок.

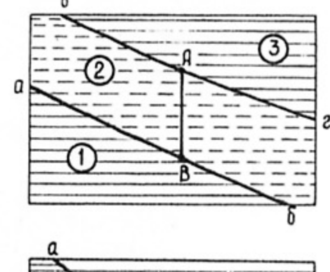


Рис. 1

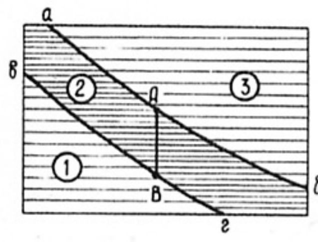


Рис. 2

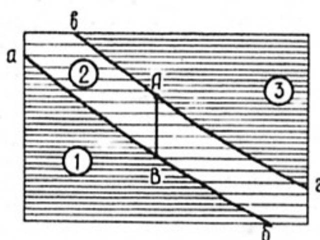


Рис. 3

Рис. 4

В. КОМПАНЕЙЦЕВ,
инженер
(Алма-Ата)

ЕЩЕ РАЗ О СБОРЕ СЕРЕБРА

Многие читатели журнала в своих письмах в редакцию интересуются способами выделения отходов, содержащих серебро (шлам), и порядке сдачи их государству. На эти вопросы, по просьбе редакции, отвечает кандидат технических наук А. Шеклеин.

КАКИЕ РАСТВОРЫ И ОТХОДЫ СОДЕРЖАТ СЕРЕБРО?

В черно-белом негативном или позитивном процессе все серебро, не затраченное на образование изображения (примерно 3/4 общего количества, содержащегося в эмульсии), переходит в фиксаж и промывную воду, причем 1 л отработанного фиксажа может содержать несколько граммов чистого металла. При обработке черно-белой обращаемой пленки серебро переходит в отбеливатель, а в цветных процессах — в фиксаж или отбеливающе-фиксирующий раствор. В последнем случае из эмульсии удаляется вообще все серебро, а изображение формируется только красителями. Заметное количество серебра остается также в обрезках фотобумаги, бракованных отпечатках, в старых фотографиях и негативах. Из растворов серебро осаждают (обычно вместе с другими соединениями) путем их дополнительной обработки, осадок высушивают. Обрезки пленки и бумаги, старые фотографии и пленки сжигают и собирают золу. Со стеклянных негативов, если их много, эмульсию можно смыть горячей водой и высушить. Хранить отработанный фиксаж и производить осаждение серебра следует в химически инертной, неметаллической посуде, лучше всего стеклянной или пластмассовой.

КАК ПОЛУЧИТЬ СЕРЕБРОСОДЕРЖАЩИЙ ОСАДОК (ШЛАМ)?

Из отработанных фиксажных растворов шлам можно выделить несколькими способами.

Осаждение старым проявителем. Сливают равные объемы отработанного фиксажа и использованного гидрохинонового или метол-гидрохинонового проявителя, добавив к смеси 4—5 г едкого натра или каустической соды на 1 л фиксажа. После перемешивания раствору дают отстояться в течение суток, затем осветленный раствор сливают с осадка. Емкость с осадком заполняется новой порцией смеси и процесс повторяется.

Осаждение гидросульфитом натрия. На 1 л фиксажа засыпают примерно 20 г гидросульфита натрия (натрий гидросернистокислый, бланкит, дитионит натрия $Na_2S_2O_4 \cdot 2H_2O$). Если фиксаж был кислый, добавляют 6—7 г безводной соды (натрий углекислый, сода кальцинированная, карбонат натрия Na_2CO_3). Раствор перемешивают и отстаивают около суток. При более длительном отстаивании выделившееся серебро может частично вновь раствориться. Раствор сливают с осадка, причем при необходимости его вновь можно использовать в качестве фиксажа, если подкислить бисульфитом натрия или метабисульфитом калия.

Осаждение сернистым натрием. На 1 л фиксажа добавляют 80—100 мл 5%-ного раствора сернистого натрия (сульфит натрия $Na_2S \cdot 9H_2O$). После суточного отстаивания при периодическом перемешивании раствор сливают с осадка. Сернистый натрий лучше разводить в горячей воде, а осаждение производить на открытом воздухе или в хорошо проветриваемом помещении, так как при этом выделяется резкий запах сероводорода. Для уменьшения выделения газа перед осаждением можно добавить на 1 л фиксажа 5—6 г едкого натра или кальцинированной соды.

Осаждение цинком или медью. Фиксаж подкисляют серной кислотой и засыпают в него цинковую пыль (около 20 г на 1 л) или стружку цинковой жести, опускают цинковую или медную фольгу или пластину с возможно большей поверхностью. В течение 2—3 суток (раствор помешивают не реже 3—4 раз в сутки) на пластинах осаждается серебро, которое частично может оседать и на дне сосуда. Серебро периодически счищают с пластин, которые можно использовать до их полного растворения.
Химическое осаждение серебра протекает более быстро и полно при нагревании раствора до 80—100°С.

Выпаривание фиксажа. Если у фотолюбителя нет возможности выделить серебро одним из указанных выше способов, выливать отработанный фиксаж все же не следует. Его нужно выпарить и сдать осадок — смесь гипосульфита с комплексной серебряной солью.

Выделение серебра из отбеливающих растворов. В отработанных отбеливающих растворах, применяемых в черно-белом процессе с обращением, серебро содержится как в растворенном виде, так и в виде естественного осадка. Если в 1 л раствора добавить 25—30 г поваренной соли и нагреть его до 80—100°С, растворенное серебро выпадает в виде белого хлопьевидного осадка хлористого серебра.
После осаждения серебра любым из указанных способов полезно сделать пробу на полноту его выделения из раствора. Для этого 5—10 мл раствора наливают в пробирку и добавляют такое же количество слабого раствора (3—5%) сернистого натрия. При полном осаждении серебра раствор остается прозрачным. Черный осадок свидетельствует о том, что осаждение следует повторить.

КУДА ОТПРАВЛЯТЬ СЕРЕБРОСОДЕРЖАЩИЕ ОТХОДЫ?

Серебряный шлам принимает Московский завод вторичных драгоценных металлов. Адрес завода: 141100, г. Щелково Московской области, ул. Заречная, 103а.
Шлам следует пересылать ценными посылками не чаще одного раза в год, с таким расчетом, чтобы они поступали не позднее 15 ноября. Завод принимает сухие отходы. К ним относятся: хорошо просушенный шлам, зола от сжигания отходов или бракованных фотоматериалов. Отходы должны быть упакованы в тару, которая обеспечивает их сохранность при транспортировке. Не допускается смешивания отходов, имеющих различное содержание драгоценного металла, например золы и шлама, золы от бумаги и золы от пленки или шламов, полученных различными методами осаждения. Ни в коем случае не следует сплавлять шлам в слиток. В посылку обязательно нужно вложить сопроводительное письмо, в котором указываются фамилия, имя, отчество, паспортные данные (серия, номер, кем и когда выдан), подробный домашний адрес отправителя, вид отходов, их вес (брутто и нетто). Завод вторичных драгоценных металлов представляет собой крупное современное предприятие, технологическое оборудование которого обеспечивает практически полное извлечение серебра из любого вида отходов.
О получении посылки со шламом завод уведомляет отправителя приемным актом. Из присланных отходов берутся предварительные пробы, которые поступают в химико-аналитическую лабораторию, где путем точного анализа определяют содержание в них чистого металла. Данные анализа вписываются в паспорт, который служит основным документом для расчета с фотолюбителем. Оплата производится по установленным ценам на серебро. Деньги перечисляются почтовым переводом в адрес отправителя.
Следует помнить, что на выполнение всех этих операций необходимо 2—3 месяца со дня поступления посылки. Нужно иметь в виду также следующие обстоятельства. Количество серебра, указанное в расчете, не будет соответствовать весу отправленного шлама. Истинное содержание серебра в шламе редко превышает 65—70%. Осадок содержит много влаги, большое количество желатина, солей, выпадающих из-за недостаточной чистоты осаждающих реактивов, и других загрязнителей, неизбежных в любительских условиях. Бывают случаи, когда фотолюбители путают реактивы при осаждении и получают шлам, вообще не содержащий серебра.
Прием серебросодержащих отходов от предприятий производится по другим правилам.

А. ШЕКЛЕИН,
кандидат технических наук

В ПОМОЩЬ НАЧИНАЮЩИМ

РАБОТА АВТОМАТИЧЕСКОЙ КАМЕРОЙ



Фото 1

Фото 2

Фото 3

В прошлом номере журнала мы рекомендовали фотолюбителям начинать фотографировать камерой типа «Вилия-авто» с автоматической отработкой экспозиции.

Целиком доверяясь автоматике, не следует забывать, однако, что установка экспозиции происходит осредненно по всему кадру, включая его сюжетно важную часть и фон.

Естественно, автоматика камеры «не знает», что для фотографа главное в кадре и какую освещенность в конечном итоге желательно иметь в этом месте. Обратимся к примерам.

На фото 1 человек находится в тени, на фоне освещенного здания и светлого неба. Фигура человека занимает намного меньшую площадь, чем светлый фон. Экспонометрическое устройство осредняет освещенность всего кадра. Фигура и лицо человека получаются значительно недодержанными. Что делать в этом случае?

Первое — можно подойти ближе к портретируемому, так, чтобы площади, занимаемые в кадре изображением человека и фоном, стали приблизительно равными. Автомат увеличит экспозицию, и детали в тенях получат проработку.

Второе — можно переставить калькулятор установки чувствительности пленки на меньшее значение (то есть вместо истинной 130 ед. ГОСТа установить 65 ед. ГОСТа). Автомат отработает соответственно увеличенную экспозицию.

При съемке сюжетов на сцене, подобных снимку Ю. Жарова «Любимец публики» (фото 3), автоматическая камера «честно» отработает экспозицию, чрезмерно завышенную для изображения лица артиста (так как в поле зрения объектива попадает большой участок слабоосвещенного фона), или покажет, что съемка невозможна, хотя это совсем не так. В этом случае следует установить значение чувствительности пленки выше (то есть вместо истинной 130 ед. ГОСТа следует установить 500 ед. ГОСТа).



Солнце, попадающее в кадр или находящееся рядом с границей кадра, заставляет автомат уменьшать экспозицию, поэтому для сюжетов, подобных снимку Ю. Васильева «Тишина» (фото 2), следует переставить значение чувствительности пленки на одну ступень ниже.

Сложные камеры имеют дополнительный корректор, позволяющий вводить подобные изменения на две ступени вверх и вниз, не трогая задатчик чувствительности, который является одновременно и памяткой.



Правильную экспозицию автоматическая камера выберет в том случае, когда сюжетно важный объект занимает бóльшую часть кадра или в поле зрения попадает приблизительно равное по площади соотношение светлых и темных объектов.

Вмешательство фотографа в работу автоматики начинается с зарядки аппарата пленкой. Например, пленка «Орвохром UT-18» имеет чувствительность 45 ед. ГОСТа. Часто этого значения нет на лимбах фотоаппаратов. Приходится выбирать — либо установить 32, либо 65 ед. ГОСТа. Выбор надо делать сознательно. Так, в пасмурную погоду следует установить 32, а в солнечную — 65 ед. ГОСТа. Цвета на диапозитивах в этом случае получатся более насыщенными.

Д. СТАРОДУБ

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ

ФОТОГРАФИЯ КАК ИСКУССТВО

Автор настоящей статьи Федор Иванович Шмит — крупнейший советский искусствовед 20-х — первой половины 30-х годов. Недавно исполнилось 100 лет со дня его рождения.

В 1921 году Шмит был избран действительным членом Академии наук Украинской ССР, а с 1924 по 1930 год возглавлял Государственный институт истории искусств в Ленинграде. Первоначальный круг интересов ученого — история византийского искусства, которой он с 1906 по 1935 год посвятил около ста специальных научных исследований. В 1919 году в Харькове вышла в свет фундаментальная работа Ф. И. Шмита «Искусство — его психология, его стилистика, его эволюция», обозначившая появление новой сферы его научных интересов — сферы эстетики и теории искусства. Разработка этого круга проблем привела к появлению книг «Психология рисования» (Киев, 1921, на украинском языке), «Почему и зачем дети рисуют» (М., 1925), «Искусство. Основные проблемы теории и истории» (Л., 1925), «Предмет и границы социологического искусствоведения» (Л., 1927; 2-е изд. — Л., 1928) и ряда других.

Именно в этом русле теоретических интересов Шмита находится публикуемая статья. Она написана в 1936 году в Ташкенте, когда Федор Иванович работал в Узбекском музее искусств. Идея статьи родилась, по-видимому, в связи с организованной в музее выставкой художественной фотографии. По каким-то причинам статья не была в то время напечатана. Ее обнаружила в архиве музея дочь ученого и любезно предоставила нам.

Работа интересна в ряде отношений: и потому, что автор ее, профессиональный искусствовед, сумел по достоинству оценить молодое искусство фотографии, которое многим его коллегам казалось в то время антихудожественным, антагонистом изобразительного искусства; и потому, что статья помогает реконструировать один из этапов истории художественной жизни и теоретической мысли в нашей стране, от которого нас отделяет уже четыре десятилетия; и потому, что, подходя к фотографии с позиций общей теории искусства, автор сумел глубоко и тонко охарактеризовать некоторые существенные особенности фотоискусства, так что его суждения сохраняют теоретическую ценность и поныне, как бы включаясь в современные дискуссии о природе фотоискусства.

Профессор
М. КАГАН

Сущность искусства никоим образом не определяется материалом и техникой выполнения художественного произведения. Сущность искусства в том, что один человек (художник) при помощи каких угодно приемов и материалов выражает продукты своего эмоционально-образного мышления (мысли, чувства, волю) так, чтобы другие люди (в просторечии — публика) могли их воспринять, и понять, и перечувствовать. Искусство есть явление общественного, а не материального, технического порядка.

В частности, живописные произведения могут быть исполнены или кистью и красками (масляными, клеевыми и т. п.), или путем набора разноцветных кубиков (мозаика), или при помощи иглы и ниток (вышивка), или разноцветными мелками (пастель), или резьбою по дереву или камню (барельеф) и т. д. Материалы и технические приемы живописи столь разнообразны, что если пожелать определить живопись с этой стороны, мы не сможем пойти дальше формулы: живопись есть деятельность, фиксирующая на любой поверхности (вовсе не непременно на плоскости) любыми средствами и приемами линии, или пятна цвета, или тона.

Такому определению полностью соответствует и фотография: объектив, аппарат, химия тут ни при чем — это средства, служащие или не служащие той общественной цели (установление эмоционального взаимопонимания), которую ставит себе искусство. И если установлено на практике, что фотография может служить этой общественной цели, то нет никаких препятствий к признанию фотографии как искусства. Из чего, конечно, никоим образом не следует, что всякая фотография есть искусство: ведь никто не утверждает, что всякое строительство есть архитектура или что хотя бы ярко расцвеченный чертеж должен быть отнесен к области живописи. Принадлежность или непринадлежность того или иного человеческого продукта к искусству определяется наличием или отсутствием художественного содержания. Весь вопрос сводится, следовательно, к тому, наличествуют ли в фотографии элементы художественного творчества. Из всех элементов один имеется безусловно: выбор фотографом объектов, выбор точки зрения на эти объекты и, очень часто, умышленное группирование объектов — одним словом, композиция. А вот другие живописные проблемы? Стоит ли перед ними и фотограф?

Начнем с самой злободневной — с проблемы света. Возможен ли импрессионизм в фотографии? Понимая под импрессионизмом такой способ представления и изображения, когда предметы теряют свою реальность и телесность, очертания, свою четкость цвета, свою определенность, когда художник видит и желает видеть только рефлексы света от поверхности предметов, только игру перекрещивающихся рефлексов. Всякий фотограф знает, что такие импрессионистские съемки возможны и знает приемы, при помощи которых они осуществляются.

Возможен ли в фотографии иллюзионист, который все единство произведений строит на пространственных отношениях и более всего добивается стереоскопической глубинности? И тут есть ряд приемов, которыми можно добиться значительных результатов. Ибо фотографический аппарат... в руках мастера способен весьма разнообразно воспроизводить действительность.

Реализм стремится изобразить предметы, каковы они есть в действительности, выразить их структуру, заложенные в них возможности... Нечего скрывать, что реалистическая фотография (то есть та именно, которая нам нужна) представляет наибольшие трудности: реалистическое изображение требует знания и понимания изображаемого, требует уловления типичного и существенного, требует выразительности физического и психического движения. Щелкнуть затвором очень просто. Но уловить момент, подготовить момент, когда надо щелкнуть затвором, а после съемки надлежаще обработать снимок — вот что трудно. Тут требуется точное знание того, чего хочешь, и требуется мастерство.

Как бы то ни было, ясно: фотограф, наравне со всяким живописцем, может ставить и разрешать художественные задачи, может выработать, в связи со своим способом представления, свой особый стиль, может при помощи своего аппарата и выражать, и внушать другим свои мысли, чувства, свое отношение к окружающему миру.

Огромные преимущества фотографии перед живописными техниками заключаются в быстроте и дешевизне; огромный недостаток — в монохромности. При темпах нашей жизни и при нашей демократичности быстрота и дешевизна неоценимы и заставляют пока мириться с монохромностью. Фотография может получить и получила уже широчайшее распространение. По мере того как мы богатеем, это распространение будет все расти... У нас уже сейчас фотоснимки стали непременной составной частью всякой крупной газеты, а очень немного лет тому назад фотоснимок в газете, если он появлялся, был отвратительным грязным бликом, где иногда трудно было разобрать, что изображено.

Распространение фотографии повелительно требует повышения художественного, а не только технического качества продукции. Фотограф-любитель волен щелкать когда и сколько ему заблагорассудится; фотограф-профессионал, обслуживающий общество, должен повысить свою художественную квалификацию, стать художником. Тут мало одного природного «вкуса», надо этот «вкус» развить, и надо усвоить результаты творческого опыта живописцев, иных техник, и надо знать, что к чему. Путем одной учебы стать художником, конечно, нельзя, но без учебы никакие природные да-

рования полноценной продукции не дадут.

Как все виды живописи, и фотография имеет свои специальности. Наиболее распространенных специальностей четыре: портрет, пейзаж, жанр (бытовые сцены), фоторепортаж.

Портретная живопись, может быть, самая ответственная и самая трудная специальность, хотя она самая распространенная. И в фотографии — тоже... Дать художественный реалистический портрет при помощи фотоаппарата не так просто.

По существу также обстоит дело с пейзажем. Щелкнуть случайный видик может всякий. Но снять такой вид, который давал бы правильное представление о той или другой местности, — вовсе не легко. А сделать пейзаж выразительным, наполнить его эмоциональным содержанием — и того труднее...

Жанровая фотография у нас обычно поглощается фоторепортажем. А жаль! Между бытописью и репортажем — большая разница. Репортер создает документ: вот что было тогда-то и там-то. А живописец — жанрист, бытовик показывает: вот что бывает, вот какова наша жизнь. Репортер фиксирует исключительное, бытовик — типическое. Бытовик изучает жизнь, помогает понять и оценить жизнь. Особенно в наше время, когда строится новая жизнь и ломается старая, когда вся наша общественная жизнь полна контрастов и столкновений старого и нового, когда новое часто бывает совершенно неожиданным и поразительным...

Но, выделяя бытопись из репортажа, отнюдь не следует принижать художественное значение репортажа. Напротив, репортаж — наиболее политически ответственная специальность, и снимки репортера, предназначенные для массового распространения, должны быть наиболее острыми, наиболее впечатляющими, насыщенными эмоциональным содержанием. Репортер только наименее может аранжировать то, что он снимет, он часто не волен даже выбрать ту точку зрения, которую он хотел бы занять, он вечно спешит и поэтому заниматься детальной обработкой негатива и позитива не в состоянии. Его искусство обыкновенно формулируется в двух словах: лови момент. Но сравнение работ разных фоторепортеров показывает, что и тут есть мастера-художники, и есть недотепы.

...Фотография, благодаря механизированной технике, которая сравнительно легко и быстро может быть усвоена и которая, тем не менее, может дать полноценные произведения искусства, предназначена сыграть огромную роль в деле демократизации живописного искусства. Она не вытеснит и не заменит монументальной живописи, но она позволит широко развить живописную самодеятельность.

Ф. ШМИТ

А. О. КАРЕЛИН В ОЦЕНКЕ СОВРЕМЕННИКОВ



А. КАРЕЛИН
Жанровая сценка

Недавно исполнилось 140 лет со дня рождения Андрея Осиповича Карелина (1837—1906) — выдающегося русского фотохудожника, принесшего в XIX веке заслуженную славу отечественной фотографии на международных фотовыставках.

100 лет назад Андрей Осипович впервые принял участие во всемирной фотовыставке в Эдинбурге (Шотландия) и завоевал Большую золотую медаль.

Журнал «Фотограф-любитель» (1906, № 11) так описывал работу жюри этой выставки: «...Была назначена как высшая награда всего одна Большая золотая медаль за лучшую работу из присланных со всего мира 6000 экспонатов. Каждый номер экспоната был под девизом. Жюри разделилось в своих мнениях, находя не одно, а два произведения одинаково достойными награды... По вскрытии конвертов с девизами оба экспоната, заслуживающих награды, оказались принадлежащими А. О. Карелину».

«Он затмил всех знаменитых фотографов», — писали о русском фотохудожнике крупнейшие фотожурналы Европы.

Многие передовые люди России высоко оценивали деятельность художника-новатора. Первым обратил внимание на его творчество очеркист Вас. И. Немирович-Данченко. В книге «По Волге», изданной в 1877 году в Петербурге, он писал: «В Нижнем есть фотограф-изобретатель, работы которого должны произвести коренной переворот в фотографии, да и вообще в живописи... Это А. О. Карелин. Я посетил его мастерскую и вышел оттуда вполне изумленным...»

Выдающийся деятель отечественной фотографии, редактор журнала «Фотограф» В. Срезневский писал в 1882 году: «Всякий старается обратить особое внимание на нашу русскую знаменитость... Карелин проложил новый путь художественной фотографии — сумел подчинить себе те условия, которые до него считались непобедимыми» (то есть впервые достиг резкости изображения во всех планах и одинаковой проработки деталей в светлых и темных участках снимка — А. Ф.).

Андрей Осипович Карелин встречался и был в дружбе с очень многими выдающимися деятелями русской культуры — А. М. Горьким, И. Е. Репиным, В. Г. Короленко, И. Н. Крамским, А. А. Бахрушиным, В. В. Верещагиным, В. Е. Маковским и другими.

В. Г. Короленко в статье «Нижегородская художественная выставка» (газета «Русские ведомости» от 22 апреля 1886 года) так отзывался о фотографе: «А. Карелин имеет в Нижнем фотографию, которая, пожалуй, сделала бы честь и любой столице. Но это — не ремесленник. Кроме фотографии он интересуется и другими отраслями пластических искусств».

Ученик и продолжатель дела Карелина, известный фотохудожник и публицист М. П. Дмитриев писал о своем учителе: «Карелин первый показал, как надо снимать в комнате группы с замечательными солнечными эффектами и притом с удивительным благородством и изяществом поз. Все работы его носили... необыкновенную изысканную техническую тонкость».

На этой странице воспроизведена одна из редких работ А. О. Карелина, переснятая нами из журнала «Фотограф-любитель». Редактор журнала С. Прокудин-Горский сопроводил ее следующим комментарием: «Это один из этюдов-композиций А. О. Карелина, которыми он заслужил себе всесветную известность. При оценке его работ нужно иметь в виду те скудные технические средства, которые были в распоряжении фотографии в 70-х годах, — малочувствительные пластинки и объективы с малой глубиной фокуса».

Всем, кто интересуется творческой биографией крупного фотомастера, рекомендуем книгу С. А. Морозова «Русская художественная фотография» (М., «Искусство», 1955; 2-е изд. — 1961 г.).

А. ФОМИН

АВТОРСКОЕ ПРАВО НА ФОТО-ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Авторское право советских фотографов в своей основе имеет те же нормы закона, что и авторское право писателей, композиторов, художников. Особенность правового регулирования использования творчества фотографов заключается в том, что оригиналы произведений фотографического искусства, в отличие от оригиналов произведений писателей, композиторов (рукописей, партитур), воплощены в негативах и отпечатках, слайдах, которые имеют материальную ценность и создание которых связано с определенным производственным процессом.

Правовой охране подлежат фотографические произведения вне зависимости от их формы, достоинства, назначения и способа воспроизведения. Авторское право на фотографические произведения и произведения, полученные способом, аналогичным фотографии, признается, если на каждом экземпляре произведения указаны имя автора, место и год его выпуска в свет.

Фотографы-авторы могут воспроизводить, опубликовывать и распространять созданные ими произведения всеми дозволенными законом способами под своим именем, под псевдонимом или анонимно. Закон охраняет неприкосновенность произведений и право на получение авторского гонорара за их использование.

Неприкосновенность произведения предусматривает запрещение без согласия автора вносить какие бы то ни было изменения в само произведение, его наименование и обозначение имени автора. Право на неприкосновенность произведения не переходит к наследникам, но правопреемники могут следить за обязательностью и правильностью указания имени автора и соблюдением неприкосновенности произведения. В случае нарушения этих условий использования произведений правопреемники могут требовать восстановления нарушенного права, внесения исправлений или прекращения выпуска произведения. Контроль за неприкосновенностью произведений после смерти автора осуществляется также организациями, на которые возложена охрана авторских прав.

Фотопроизведение может быть использовано только на основании договора с автором или его правопреемниками. Письменная форма договора не обязательна только для опубликования произведений в периодике.

Без согласия автора и без выплаты авторского гонорара, но с обязательным указанием имени автора и источника заимствования копии фотопроизведений могут быть использованы для создания новых, творчески самостоятельных произведений, например фотомонтажей, рекламы, для демонстрации по телевидению и т. д. Фотопроизведения могут быть использованы в промышленных изделиях без разрешения автора и без обозначения его имени, но выплата авторского гонорара при этом обязательна.

При нарушении личных, неимущественных прав фотографа, он может требовать внесения исправлений, публикации поправок, прекращения выпуска произведения. Если эти нарушения повлекли за собой убытки, то автор вправе требовать их возмещения.

Значительное число фотографов работает в штате организаций и предприятий, в издательствах, студиях, в кино, в театрах, на телевидении и создает фотографические произведения в порядке выполнения служебного задания. Законодательство сохраняет за этими фотографами авторское право на произведения, созданные ими в порядке выполнения служебного задания, то есть право на имя, право на неприкосновенность произведения. Авторский гонорар за использование произведения в этих случаях устанавливается на основании законодательства об авторском праве, постановлений Совета Министров СССР или союзных республик. Так, право на получение авторского гонорара за тиражирование в промышленности изделий с использованием фотографий штатных и нештатных фотографов установлено законодательством об авторском праве (п. 4, ст. 495 Гражданского кодекса (ГК) РСФСР и аналогичных статей ГК других союзных республик).

Право на авторский гонорар за использование фотопроизведений, созданных по договору, установлено разделом XII «Ставок авторского гонорара и расценок на художественно-графические работы для печати» и «Положением об оплате труда нештатных художников и фотографов, выполняющих художественно-графические работы для воспроизведения в печати» (утверждены приказом по Министерству культуры СССР от 20.VII. 1963 г., № 314).

«Положением» установлено, что право выбора взаимоотношений автора и издательства (авторский договор, трудовое соглашение, наряд-заказ) принадлежит автору.

Фотопроизведения могут создаваться как единолично одним автором, так и совместно двумя или более авторами, то есть соавторами. Соавторство двух или более авторов наступает в тех случаях, когда каждый из них, по взаимной договоренности, достигнутой на любой стадии создания коллективного произведения, вносит в это произведение свой творческий вклад. Оказание автору или соавторам технической помощи не дает права на признание соавторства. На созданную самостоятельно часть коллективного произведения каждый из соавторов сохраняет авторское право. Часть коллективного произведения может иметь самостоятельное значение в том случае, если она может быть воспроизведена независимо от других частей этого произведения. Отношения соавторов определяются соглашением между ними. При отсутствии соглашения споры между соавторами решаются в судебном порядке.

Авторское право на фотопроизведения действует в течение всей жизни фотографа и 25 лет после его смерти, считая с 1 января года после смерти автора. В ряде союзных республик установлены сокращенные сроки действия авторского права после смерти автора: в Азербайджанской ССР и Казахской ССР — 10 лет, в Молдавской ССР — 15 лет, Грузинской ССР — 20 лет. К наследникам в этих республиках авторское право переходит на часть срока, не использованную автором.

Первый показ фотопроизведения на выставке считается фактом опубликования этого произведения, наряду с изданием и репродуцированием в печати.

С фотографами, работающими для печати, заключается типовой издательский договор. Договором предусмотрена обязанность фотографа создать и передать издательству для издания и переиздания фотопроизведения сроком на 3 года со дня его одобрения издательством. В течение этого срока автор не имеет права передавать произведение для издания другим организациям без предварительного письменного согласия издательства. Без согласия издательства, но с его ведома автор вправе экспонировать произведение на выставках, воспроизводить в газетах, журналах, а также в монографических изданиях, посвященных автору. В договоре устанавливаются сроки представления оригиналов, их рассмотрения и выпуска в свет, сроки оплаты одобренного произведения. Издательство вправе издать произведение в обусловленные сроки любым тиражом.

Типовым издательским договором установлено, что негативы, слайды, отпечатки передаются издательству только для использования на срок действия договора. Издательство несет ответственность за сохранность этих оригиналов и не позднее окончания срока договора обязано вернуть их автору в неповрежденном виде.

Представленное фотопроизведение может быть отклонено и договор расторгнут с возвратом всех полученных автором сумм в строго определенных законом случаях: нарушения сроков передачи готового произведения по вине автора; выполнения произведения не в соответствии с условиями, предусмотренными договором; отказа от внесения исправлений в порядке и в пределах, установленных договором; нарушения обязанности лично исполнить работу; установления судом недобросовестности выполнения автором обусловленной работы.

Условия конкретного договора, ущемляющие интересы автора по сравнению с нормами закона или условиями типового договора, признаются недействительными и заменяются условиями, установленными законом или типовым договором.

Использование произведений советских фотографов за рубежом (издание и переиздание, репродуцирование) осуществляется только через Всесоюзное агентство по авторским правам (ВААП) на основании договорных отношений с авторами или их правопреемниками.

Д. ИНДЕНБАУМ,
начальник отдела ВААП


C-GWDF


Индекс 70869
5147
30г
0-50